C. et Y. VOIRPY

cahier d'histoire de la musique et d'activités musicales

5E

COLLECTION R. CORNET ET M. FLEURANT

ÉDITIONS HENRY LEMOINE
PARIS

COLLECTION R. CORNET ET M. FLEURANT

cahier
d'histoire de la musique
et
d'activités musicales

de C. et Y. VOIRPY

Établi en relation avec

LE SOLFÈGE VOCAL
LE SOLFÈGE PAR LES TEXTES
LES ICONOGRAPHIES MUSICALES
L'INITIATION A LA DICTÉE MUSICALE
LE MONITEUR MUSICAL

de R. CORNET et M. FLEURANT

Classe de 5e

des Lycées, Collèges d'Enseignement Général, Collèges d'Enseignement Secondaire
et
Classes facultatives

ÉDITIONS HENRY LEMOINE

17, rue Pigalle, PARIS (IXe)
Tous droits d'exécution, de reproduction, de traduction et d'arrangements réservés pour tous pays
© Copyright 1964 by Éditions Henry Lemoine - Paris - 24.110 HL- (M)
Made in France

50 -

AVANT-PROPOS

Comme le Cahier d'Histoire de la Musique, classe de 6e, le présent ouvrage comprend, outre le cahier de musique, deux parties consacrées, l'une à la révision des instruments et à l'étude sommaire de quelques petits ensembles instrumentaux, l'autre à la musique au Moyen Age et à la Renaissance.

L'étude de ces deux parties pourra s'effectuer soit simultanément, soit successivement et pourra être complétée, du moins en ce qui concerne les formations orchestrales, par l'établissement de fiches documentaires (incluses à la fin du cahier).

La progression de chacun des chapitres est fondée sur l'audition préalable d'exemples et l'observation des gravures de l'Iconographie. Des questions permettent ensuite à l'élève (en classe ou à la maison) de concrétiser les remarques formulées et de diriger son attention sur les points les plus importants. Un résumé vient enfin classer les acquisitions essentielles.

Le travail personnel de l'élève est facilité par une courte rubrique (observons) destinée à orienter son observation des gravures. Les réponses à toutes les questions découlent ainsi naturellement de cette participation active et concrète et de l'attention fournie au cours du travail de classe.

Le collage de l'Iconographie, l'établissement des fiches, les lectures relatives à l'histoire médiéväle constituent en outre de véritables travaux pratiques élémentaires.

QUELQUES CONSEILS POUR L'UTILISATION DE CE CAHIER

— ***L'élève collera dans les cadres réservés*** *à cet effet les gravures de l'****Iconographie musicale du solfège vocal,*** *de R. Cornet et M. Fleurant (classe de 5e). Les numéros et références des cadres qui figurent dans la légende de chaque gravure* ***ne doivent pas être séparés au découpage.***

— ***Les quatre gravures de la page 37*** *figurent, à titre complémentaire, dans l'Iconographie musicale du Solfège par les Textes, de R. Cornet et M. Fleurant. L'élève pourra,* ***à titre facultatif,*** *compléter sa collection d'ouvrages d'éducation musicale avec cette* ***Iconographie du solfège par les textes*** *(classes du second cycle).*

Il pourra également se procurer ***Le Moniteur musical*** *(disque 33 t, 25 cm), classe de 5e, dont les références figurent en tête de chaque chapitre (même éditeur).*

— ***S'il ne possède pas le solfège vocal,*** *classe de 5e, il pourra* ***se procurer séparément l'Iconographie Musicale*** *aux Editions Henry Lemoine, ou chez son fournisseur habituel.*

— ***Les fiches documentaires*** *sont également éditées séparément, et vendues par fascicules de 10 fiches.*

Abréviations employées dans cet ouvrage :

M.M. : Moniteur Musical, classe de 5e.

S.V. 5e : Solfège Vocal, classe de 5e.

S.V. 4e : Solfège Vocal, classe de 4e.

S.p.l.T. : Solfège par les Textes (classes de second cycle).

1re PARTIE

RÉVISION ET COMPLÉMENT DU PROGRAMME DE 6e

L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE
ORCHESTRES A CORDES
MUSIQUES D'HARMONIES
ENSEMBLES DE MUSIQUE DE CHAMBRE
GROUPES VOCAUX

Ch. 1. — RÉVISION : L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE

Le groupe des cordes, les orchestres à cordes

Voir le cahier d'histoire, cl. de 6e, Ch. 1, 2 et 6

Rappel du nombre d'instruments sur les quatre gravures du livre de 6e

Cordes frottées	a	b	c	d	Autres cordes
VIOLONS Premiers ...	12	12	14	14	**HARPES** (2)
— Seconds	10	12	12	12	**PIANO** (facultatif)
ALTOS	8	8	10	10	
VIOLONCELLES	8	8	10	8	
CONTREBASSES ...	8	8	10	7	

ÉCOUTONS

En classe : ....

....

....

....

....

OBSERVONS

Sur le tableau ci-dessus : *La présence des cordes frottées en permanence, dans toutes les formations. — La division des violons en deux groupes. — Le nombre des instruments de chaque sorte : variable suivant les orchestres, décroissant en général quand on va vers les graves. — Leur disposition par pupitre, en nombre pair. — La présence épisodique du piano et de la harpe. — L'absence totale de la guitare et des autres cordes pincées.*

RÉFLÉCHISSONS ET RÉPONDONS

1° Quel est l'instrument qu'on rencontre en plus grand nombre dans l'orchestre symphonique? ....

....

2° Pourquoi le nombre des instruments va-t-il en décroissant vers le grave?

....

....

3° Quels instruments à cordes ne figurent pas dans un orchestre symphonique?

....

....

RETENONS

● **La famille des cordes frottées** est **la plus nombreuse** dans un orchestre symphonique. Les **violons** y sont **divisés en deux groupes** (1ers et 2es violons) et leur nombre total peut **approcher la trentaine.** La quantité des autres instruments va **décroissant vers les graves** (les contrebasses sont au maximum 10).

● **Disposés sur le devant de la scène,** ces instruments peuvent cependant changer de place suivant les orchestres, **sauf les 1ers violons,** toujours **à la gauche du chef.**

● Les seuls autres instruments à cordes qui peuvent figurer dans un orchestre sont **la harpe** et, **rarement, le piano.**

● Les instruments de la famille des cordes frottées ainsi groupés peuvent constituer à eux seuls un **orchestre à cordes.**

Voir le cahier d'histoire cl. de 6e, Ch. 3, 4, 5 et 6

Ch. 2. — RÉVISION : L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE (*suite*)

Groupes de vents et de percussions.
Harmonies et fanfares

Bois	Cuivres	Percussions
GRANDES FLUTES (2) + petite flûte (1) **HAUTBOIS** (2) + cor anglais (1) **CLARINETTES** (2) + clarinette basse (1) **BASSONS** (2) + contrebasson (1)	**TROMPETTES** (2 ou 4) **CORS** (4) **TROMBONES** (3) **TUBA** (1)	**TIMBALES** **BATTERIE** (caisse claire, cymbales, grosse caisse, etc.)
	Instruments moins fréquemment employés	
Flûte en sol (1) Petite clarinette (1) Saxophone (alto) (1) *(tous les saxophones en harmonie)*	Cornet à pistons (2) Orgue **SAXHORNS** *(en harmonie seulement)*	Célesta, xylophone, vibraphone, glockenspiel, cloches, wood-block, castagnettes, triangle...

ÉCOUTONS

Dans le *Moniteur musical* (classe de 5e) : flûte, hautbois et clarinette (leçon 21, plage 4 et leçon 25, plage 6), hautbois et clarinette (leçon 22, plage 5), hautbois, basson et cor anglais (leçon 19, plage 3), saxo alto, clarinette et trompette (leçon 18, plage 3), tuba, clarinette basse et cornet à pistons (leçon 19, plage 3), clarinette et cor (leçon 23, plage 5), xylophone et vibraphone (leçon 16, plage 2), Wood block ou temple block (leçon 16, plage 2).

En classe : ....

....

....

....

....

....

....

....

OBSERVONS

Sur le tableau ci-dessus : *Le nombre réduit de chaque sorte de bois. — Par contre le nombre relativement plus élevé des cuivres. — L'enrichissement de chaque instrument, chez les bois, par un modèle voisin soit plus aigu (piccolo pour la grande flûte), soit plus grave (cor anglais pour le hautbois). — La présence, dans chaque famille, d'instruments aigus, moyens et graves. — L'utilisation épisodique de certains instruments à percussion.*

RÉFLÉCHISSONS ET RÉPONDONS

1º Quels sont les instruments aigus de la famille des bois ? ....

....

les graves de cette même famille ? ....

....

2º A côté de quel instrument doit-on placer le cor anglais, sur la scène ? ....

....

3º A quelle catégorie de cuivres appartient le tuba? ....

....

4º Pourquoi les cors sont-ils souvent les instruments à vent les plus nombreux dans un orchestre symphonique? ....

....

5º Citez des instruments à percussion produisant des sons de hauteur déterminée : ....

....

6º Où sont placés les cuivres sur la scène? ....

....

....

et les percussions? pourquoi? ....

....

....

RETENONS

● **Tous les instruments à vent et à percussion** peuvent aujourd'hui faire partie d'un orchestre symphonique, sauf l'accordéon. Orgue et saxophones y figurent encore rarement.

Le nombre de chaque instrument est plus réduit que celui des cordes (en général deux ou trois, mais variable) et **leur disposition sur la scène est fonction de leur puissance** (petits bois devant, cuivres et percussions au fond).

● **Les orchestres d'harmonie** (musique de la Garde Républicaine, des Gardiens de la Paix ou musiques militaires) n'utilisent que **des vents et des percussions** (parfois des harpes et des contrebasses à cordes), mais en quantité importante. **Les clarinettes y remplacent les violons et sont par conséquent les plus nombreuses.** D'autre part, le groupe des **saxhorns** y figure **au complet** (soprano ou bugle, alto, baryton, basse ou tuba et contrebasse) alors que seul le tuba était dans l'orchestre symphonique. **Tous les saxophones y sont représentés** (soprano rarement, alto, ténor, baryton, basse).

● **Une formation semblable mais dépourvue du groupe des bois** (à l'exception des saxophones) **prend le nom de fanfare.**

Ch. 3. — LES PETITS GROUPEMENTS D'INSTRUMENTS

Quelques groupes de sonates courants

Instruments seuls	**Deux instruments dialoguant**	
(1) **PIANO,** clavecin, plus rarement : violon, violoncelle, flûte, hautbois, guitare.	(2) Violon et piano, alto et piano, violoncelle et piano.	(3) Tous les instruments avec le piano.

TRIOS

(4) A cordes...... { violon, alto, violoncelle	(5) Avec piano .... { violon, violoncelle, piano	(6) Anches .... { hautbois, clarinette, basson
	(7) Cuivres........ { trompette, trombone, cor	

QUATUORS

(8) A cordes...... { violon 1, violon 2, alto, violoncelle	(9) Avec piano.... { violon, alto, violoncelle, piano	(10) Saxophones..... { soprano, alto, ténor, baryton

QUINTETTES

(11) A cordes.. { violon 1, violon 2, alto, violoncelle, contrebasse } (ou 2 violoncelles)	(12) Avec piano { violon, alto, violoncelle, contrebasse, piano	(12 bis) { violon 1, violon 2, alto, violoncelle, piano
	(13) A vent .... { grande flûte, hautbois, clarinette, cor, basson	

AUTRES GROUPES

(14) { **SEXTUOR** (6). **SEPTUOR** (7). **OCTUOR** (8).. } instruments variés	(15) **ORCHESTRE DE CHAMBRE** { **INSTRUMENTS** de l'orchestre symphonique (voir leçons précédentes) mais en plus petit nombre et facultatifs, sauf les cordes frottées.

ÉCOUTONS

En classe : ....

....

....

....

....

....

....

OBSERVONS

Sur les tableaux ci-dessus : *L'emploi du piano pour dialoguer avec les autres instruments dans une sonate. — Les familles auxquelles appartiennent les instruments de chaque groupe. — La composition des deux trios et du quintette à vent (avec le cor), les instruments à vent qui n'y figurent pas. — La répartition des graves et des aigus dans chaque groupe. — L'instrument que remplace le piano lorsqu'il est introduit dans un groupe. — La composition d'un orchestre de chambre (avec toutes les cordes frottées mais pas tous les vents).*

RÉFLÉCHISSONS ET RÉPONDONS

1º Pourquoi le piano est-il choisi pour dialoguer dans les sonates? ....

....

2º Quels instruments à percussion pourraient jouer en solistes dans une sonate? ....

....

3º Pourquoi la contrebasse ne se trouve-t-elle pas dans un trio? ....

....

4º Quels instruments de la famille des saxophones pourrait-on mettre pour former un trio équilibré (voir exemples ci-dessous)? ....

....

5º Pourquoi les instruments d'un groupe sont-ils choisis dans une même famille? ....

....

....

6º Pourquoi, dans un quatuor à cordes, y a-t-il deux aigus (deux violons) pour un seul grave (violoncelle)?

....

....

7º Le piano peut-il être considéré comme instrument aigu ou grave? ....

....

8º Pourquoi peut-on introduire un cor dans un quintette à vent? ....

....

....

RETENONS

● Dans une **sonate,** un instrument **joue seul** ou dialogue avec un autre, généralement le **piano** (à cause de sa possibilité de jouer des accords et un accompagnement complet).

● **Trios, quatuors, quintettes, sextuors, septuors** et **octuors** groupent respectivement **3, 4, 5, 6, 7, 8** instruments choisis dans une **même famille** ou deux familles voisines en timbre et en puissance.

● **Un orchestre de chambre** comprend un nombre variable d'instruments (de 10 à 25 généralement) mais plus réduit que dans un orchestre symphonique.

● Dans chaque ensemble un **équilibre est réalisé entre les aigus et les graves,** un instrument de **tessiture moyenne** assurant la liaison entre eux :

Exemples :

	Aigus	Moyens	Graves
Trio à cordes	Violon	Alto	Violoncelle
Trio d'anches	Hautbois	Clarinette	Basson
Quatuor à cordes	Deux violons	Alto	Violoncelle
Quintette à vent	Flûte, Hautbois	Clarinette	Cor, Basson

Ch. 4. — LES GROUPEMENTS VOCAUX (CHORALES OU CHŒURS)

Les différentes voix humaines	
Femmes et enfants	**SOPRANO** **MEZZO SOPRANO** **CONTRALTO (ou ALTO)**
Hommes.........	**TÉNOR** **BARYTON** **BASSE**

Les ensembles courants		
Chœur mixte ou **quatuor vocal**	**Chœurs à voix égales** **femmes ou enfants**	**hommes**
Soprano Alto Ténor Basse	Soprano Mezzo Contralto	Ténor Baryton Basse

ÉCOUTONS

En classe : ....

....

....

....

....

....

OBSERVONS

Sur le tableau ci-dessus : *La répartition des voix : aiguës, moyennes et graves pour les femmes et pour les hommes. — La similitude des voix de femmes et d'enfants. — La correspondance, pour chaque voix d'homme d'une voix de femme située exactement une octave au dessus.*

RÉFLÉCHISSONS ET RÉPONDONS

1° Pourquoi, dans une exécution avec orchestre, place-t-on les chœurs derrière l'orchestre? ....

....

....

2° Pourquoi place-t-on les voix d'hommes derrière celles des femmes? ....

....

....

3° Pourquoi les voix d'hommes peuvent-elles être moins nombreuses que celles de femmes dans une chorale? ....

....

....

RETENONS

- Les voix humaines sont divisées en **deux grandes catégories : voix de femmes ou d'enfants, voix d'hommes,** comprenant chacune des **voix aiguës** (soprano, ténor), **moyennes** (mezzo, baryton) **graves** (contralto, basse).
- Le groupement de voix le plus répandu est le **chœur mixte à quatre voix** (soprano, alto, ténor, basse) mais il existe également des **chœurs à voix égales** (généralement trois) de femmes; d'enfants ou d'hommes.
- Un **quatuor vocal** comprend quatre chanteurs seulement mais on y retrouve les mêmes voix que dans un chœur à quatre voix mixtes.
- Si un chœur (on dit également chorale) chante **sans accompagnement,** on dit qu'il est **a cappella.**

2e PARTIE

LA MUSIQUE AU MOYEN AGE
ET
A LA RENAISSANCE

Ch. 5. — LE CHANT GRÉGORIEN

ÉCOUTONS

Dans le *Moniteur musical :* l'hymne à Saint Jean (leçon 12, plage 6) n° 78 du S.V., le Dies Irae (leçon 12, plage 6) n° 80 et 80 bis du S. V.

En classe : ....

19. — *Le pape Grégoire le Grand.*

OBSERVONS

A l'audition d'un exemple de chant grégorien : — *La nature des voix qui chantent. — L'absence d'accompagnement instrumental. — La souplesse du rythme peu marqué. — La longueur des phrases musicales (place des respirations). — Le retour fréquent des mêmes notes et la conclusion des strophes.*

Sur la gravure ci-après et le n° 80 du S.V. : — *La portée de quatre lignes. — La forme des notes et l'absence de queues. — Le groupement de ces notes au-dessus des syllabes du texte latin. — L'absence de barres de mesures. — Les enluminures qui ornent le début de chaque strophe.*

RÉFLÉCHISSONS ET RÉPONDONS

1° Pourquoi le chant grégorien est-il chanté par des voix d'hommes ? ....

2° S'agit-il ici d'un ensemble choral à plusieurs voix différentes ? ....

3° Au début des portées, les clés sont figurées par les lettres C et F. Le *la* étant le A, quelles notes indiquent ces clés ? ....

4° Pourquoi les notes sont-elles groupées au dessus des syllabes du texte ? ....

5° Cherchons sur la gravure 5 une portée où la même note se répète. Quelle est cette note d'après la clé ? ....

....

....

RETENONS

1° **LES CARACTÈRES DU CHANT GRÉGORIEN** (consulter les n°s 78 et 80 du S.V.) (voir également les n°s 7, 8, 9 du S. p. l. T.)

5. — *Plain chant du XIIe siècle.*

● Il est chanté **à l'unisson** (monodie) par les **voix d'hommes** et n'est **pas accompagné par un instrument.**

● Sa mélodie est formée de **petits intervalles** (souvent conjoints) et utilise des **modes** identiques à ceux des grecs.

● Son rythme **suit celui du texte latin,** d'où l'absence de barres de mesures. Il est très souple et les phrases musicales sont très longues.

● Il peut se présenter sous forme d'**un dialogue entre un soliste et un groupe** (chant responsoriel).

● Son écriture a suivi l'évolution de la notation musicale au début du Moyen Age (voir ch. 9) mais on l'écrit toujours avec des **notes carrées** sur une **portée de quatre lignes.**

2° **SON HISTOIRE**

● Il a son origine dans les **chants des premiers chrétiens** (à Rome), créés par eux pour les offices liturgiques et influencés à la fois par les **chants religieux hébreux** et la **musique grecque antique.**

● Ces chants se sont multipliés dans le monde chrétien jusqu'au VIe siècle, d'où une grande **diversité.** (Les chants religieux des Germains et des Francs étaient comparés au bruit d'un char roulant sur un escalier !)

● A cette époque, **VIe siècle,** le **pape Grégoire le Grand les fit recueillir, sélectionner** puis **adopter par toute l'Eglise,** d'où le nom de chant grégorien. Il fallut plusieurs siècles pour imposer partout cette réforme et Charlemagne, lui-même y contribua puissamment.

● A part quelques essais de compositions religieuses nouvelles aux **X^{e} et XIe siècles, les tropes et les séquences,** le chant grégorien est parvenu jusqu'à nous sans grandes modifications et il est actuellement en usage dans le culte catholique (seul, un accompagnement d'orgue ou d'harmonium lui a parfois été ajouté aux XVIIIe et XIXe siècles). On lui donne également le nom de **plain chant.**

3° **SON IMPORTANCE MUSICALE**

● Il est le **point de départ de toute la musique au Moyen Age** et, par son intermédiaire, de toute notre musique occidentale. Il est à la base, aussi bien du théâtre musical que de la polyphonie et de la chanson savante ou populaire (voir les chapitres suivants).

Ch. 6. — LA CHANSON SAVANTE. TROUBADOURS ET TROUVÈRES

25. — *Bernard de Ventadour.*

ÉCOUTONS

Dans le *Moniteur musical :* Une chanson de Thibaut de Champagne (leçon 9, plage 5) nº 49 du S.V., une chanson de Colin Muset (leçon 17, plage 2) nº 116 du S.V., une chanson de Richard Cœur de Lion (leçon 23, plage 5) nº 156 du S.V., la ballerie de la belle Aeliz (leçon 26, plage 6) nº 177 du S.V.

En classe : ....

....

....

....

....

....

....

....

....

OBSERVONS

Lors de l'audition d'un exemple : *La parenté de la mélodie avec celle du chant grégorien. — La langue employée : incompréhensible s'il s'agit d'une chanson de troubadour, quelques mots accessibles chez les trouvères. — L'absence d'accompagnement instrumental et le rôle très modeste de l'instrument lorsqu'il existe (ritournelle).*

Sur les gravures et les exemples du livre : — *La clé de* do *(C) placée au début de la portée dans les exemples des gravures* 26, 29 *et* 30. — *Comparons : l'exemple de la gravure* 29 *et le nº* 177 *du S.V.* ; *l'exemple de la gravure* 30 *et le nº* 49 ; *l'exemple de la gravure* 26 *et le nº* 116. — *Remarquons l'adjonction d'une ligne à la portée de la gravure* 29 *par rapport aux quatre lignes des gravures* 26 *et* 30.

21. — *Adam de la Halle.*

RÉFLÉCHISSONS ET RÉPONDONS

1º La clé de *do*, employée dans les exemples des gravures 26, 29 et 30 est-elle toujours placée sur la même ligne. En est-il toujours de même de nos jours? ....

....

....

2° Pourquoi les chansons de troubadours sont-elles encore influencées par le chant grégorien? ....

....

....

....

3° Les compositeurs d'alors employaient-ils des notes situées en dehors de la portée, comme aujourd'hui? ....

....

....

....

....

....

....

....

29. — *Ballerie de la belle Aeliz.*

4° D'après les gravures 21 et 25, troubadours et trouvères étaient-ils musiciens exécutants ou compositeurs? (sont-ils représentés avec des instruments?) ....

....

....

....

....

....

....

....

RETENONS

EN FRANCE

1° LES COMPOSITEURS DE CHANSONS SAVANTES

● Auteurs à la fois du **texte** et de la **musique,** on les appelait **troubadours** dans le **midi** (pays de langue d'Oc) au **XIIe siècle, trouvères** au **nord de la Loire** (pays de langue d'Oïl) au **XIIIe siècle.** Ils étaient pour la plupart **d'origine noble** et **interprétaient rarement** leurs chants en public. Ils étaient avant tout des **compositeurs.**

● Le rôle d'exécutant revenait à des musiciens professionnels, groupés en corporation à partir du XIVe siècle et appelés **ménestrels** (ou ménétriers). Ce sont eux qui colportaient les chansons à travers le pays

30. — *Chanson de Thibaut de Champagne.*

après avoir appris leur art dans des **écoles de ménestrandise.**

● **Quelques troubadours célèbres : Guillaume de Poitiers** (duc d'Aquitaine), **Bernard de Ventadour, Bertrand de Born, Marcabru** et **Jofre Rudel** (tous deux d'origine modeste).

● **Quelques grands trouvères : Thibaut de Champagne** (roi de Navarre et comte de Champagne), **Richard Cœur de Lion** (roi d'Angleterre), **Blondel de Nesle** (voir ex. 156 du S.V.), **Chrétien de Troyes, Adam de la Halle** (que nous retrouverons à plusieurs reprises), **Colin Muset** (voir n° 116 du S.V. et 22 du S. p. l. T.)

26. — *Chanson de Colin Muset.*

2° LES CARACTÈRES DE LEURS CHANTS (voir les n°s 49, 114, 115, 116, 156 et 177 du S.V.)

● Ils utilisaient **les modes du chant grégorien** dont l'influence s'y faisait souvent sentir.

● Leur **rythme** était souvent **plus marqué** que dans le grégorien.

● Ils n'étaient **pas accompagnés** mais parfois soutenus par un instrument (vielle, luth) qui jouait une **ritournelle** avant le chant.

● Les **sujets** traités étaient **variés :** chansons à boire, d'aube, de toile, politiques, courtoises, pieuses, dramatiques, épiques, pastourelles, lais, sirventès...

A L'ÉTRANGER

● **TROUBADOURS** et **TROUVÈRES** furent imités en **Italie, Espagne** (chansons d'Alphonse le Sage, roi de Castille), au **Portugal** puis, plus tard,

● **En Allemagne** avec :

Les **MINNESÄNGER** (sortes de trouvères) au XIVe siècle : **Wolfram von Eschenbach, Walter von der Vogelweide, Heinrich von Meissen.**

Les MEISTERSINGER (maîtres chanteurs). Ceux de la ville de Nuremberg, en particulier le cordonnier **Hans Sachs,** furent célèbres au XVIe siècle.

Ils furent mis en scène au XIXe siècle par le compositeur allemand Richard **Wagner** dans ses opéras : Tannhäuser (pour les Minnesänger) et les Maîtres Chanteurs de Nuremberg (pour les Meistersinger).

11. — *Le minnesänger Reimar von Haguenau.*

33. — *Heinrich von Meissen.*

Ch. 7. — ORIGINES DE LA CHANSON POPULAIRE

CHANSONS POPULAIRES APPRISES EN CLASSE

	Titre	Province ou pays d'origine	Caractères du texte (sujet)	Observations diverses
1				
2				
3				
4				
5				
6				
7				
8				
9				
10				
11				
12				
13				
14				
15				
16				
17				
18				
19				
20				

OBSERVONS

Sur les chansons populaires du S.V. ; classe de 5e : *L'influence du chant grégorien sur les nos* 15, 81, 86 *et* 96. — *Le curieux mélange du religieux et du profane des chansons farcies nos* 127 *et* 146. — *Le rythme ternaire de la chanson de batelier no* 136. — *La lenteur et les longs arrêts des chants de labour nos* 75 *et* 100, *destinés au plein air.* — *La simplicité des rondes, leur caractère très rythmé et le retour fréquent des mêmes motifs : nos* 55, 99, 112, 133, 143, 148 et 169. — *Le rythme à trois temps de la bourrée auvergnate (nos* 27, 118 et 130) *et celui, à deux temps, de la bourrée française (no* 60). — *Les différentes versions d'une même chanson suivant les régions : nos* 155 a *et* b. — *La simplicité de ces chansons (mélodie et rythme) par rapport aux chants des troubadours et des trouvères nos* 49, 116 *et* 156.

RÉFLÉCHISSONS ET RÉPONDONS

1o Pourquoi les chansons populaires ont-elles subi l'influence du chant grégorien? ....

....

2o Les noëls sont-ils gais ou tristes? vifs ou lents (le plus souvent)? ....

....

3o Pourquoi les chants de bateliers ou de rameurs sont-ils en général de rythme ternaire? ....

....

4o Pourquoi les chants de plein air (labour) sont-ils lents, avec des arrêts prolongés (points d'orgue)?

....

5o Pourquoi rondes et bourrées sont-elles au contraire vives et rythmées? ....

....

6° Recherchons d'autres comptines que celles du n° 64 et inscrivons ici le début des paroles :

1. ....
2. ....
3. ....
4. ....

7° Donnons les titres de quelques chansons enfantines autres que celles des n°s 70 et 76 :

1. ....
2. ....
3. ....
4. ....
5. ....

RETENONS

1° LES ORIGINES DE LA CHANSON POPULAIRE

● Elles sont **lointaines** et **mal connues.** Les Francs possédaient déjà des chants guerriers et, un peu plus tard, dès l'époque de Charlemagne, on chantait les exploits des chevaliers.

● Aux **XIe et XIIe siècles,** enfin, beaucoup de chansons, naquirent de l'habitude prise d'ajouter des **paroles aux vocalises du chant grégorien** (d'où son influence dans les exemples 15, 81, 86 et 96 et sur les chansons farcies).

● La chanson populaire se développera ensuite **dans les provinces** (parallèlement aux chansons savantes des troubadours et trouvères) et sera colportée à travers le peuple par les **jongleurs.**

● Beaucoup seront **écrites au XVe siècle,** époque à laquelle les compositeurs les emploieront dans leurs œuvres, même religieuses (messe de « l'homme armé » de Dufay et d'autres).

2° SES CARACTÈRES :

● Elle est toujours **simple de mélodie comme de rythme et non accompagnée.** Elle est parvenue jusqu'à nous par **transmission orale,** d'où les versions différentes d'une même chanson (n° 155). Ses **auteurs** en sont **inconnus** et ses caractères sont **variables suivant le pays, la province, les coutumes** (folklore) **et les circonstances** auxquelles elles se rapportent :

	N° des exemples dans le S.V. cl. 5^e^
Chansons pour les **saisons** et les grandes **fêtes** annuelles :	
Toussaint	12.
Noëls	26, 46, 48, 63.
Chants de mai, de printemps	91.
Chansons d'inspiration **religieuse**	23, 89, 122.
Chansons **à danser** (qui se mêleront peu à peu aux danses et à la musique instrumentale), **rondes**	55, 99, 112, 133, 143, 148, 169.
Bourrées auvergnates	27, 118, 130.
Autres chansons	60, 129, 168, 170.
Chansons de **métiers** :	
Tisserands, forgerons, vignerons	41.
Laboureurs	75, 100.
Bergers	98.
Bateliers (barcarolles)	136.
Musiciens	144.
Chansons de **quête** (liées à des coutumes de nouvel an ou de 1er mai)	59.
Comptines et chansons **enfantines**	70, 76.
Berceuses	17, 141, 158.
Complaintes et chansons **lyriques** (adoptant parfois des formes complexes empruntées à la poésie de l'époque : rondeau, virelai)	79
Pastourelles (qui se rapportent aux bergers et pastoureaux)	108.
Ballades et chansons **épiques** (exploits des chevaliers)	79.
Chansons à **boire, politiques, historiques, satiriques**	....

Ch. 8. — ORIGINES ET DÉBUTS DE LA POLYPHONIE (*jusqu'au* XVe *siècle*)

ÉCOUTONS

Dans le *Moniteur musical :* un organum parallèle (leçon 13, plage 6), n° 10 du Solfège par les Textes, un organum fleuri (l. 14, pl. 1), n° 11 du Solfège par les Textes, un motet de Francon de Cologne (l. 17, pl. 2), n° 109 du S.V., le prélude du conduit de Saint-Louis (l. 15, pl. 1), n° 102 du S.V., un conduit du XIVe s. (l. 12, pl. 6), n° 85 du S.V., un virelai de G. de Machaut (l. 26, pl. 6), n° 176 du S.V., une antienne-motet de Dufay (l. 21, pl. 4), n° 145 du S.V,

35. — *Le chant au lutrin.*

En classe : ....

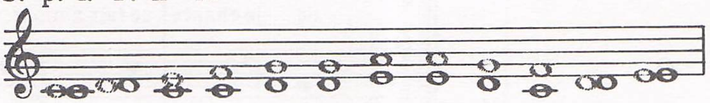
OBSERVONS

Les principales étapes de la polyphonie à ses débuts :

27. — *Motet de Francon de Cologne.*

1re Étape : IXe et Xe siècles
ORGANUM PARALLÈLE OU DIAPHONIE

S. p. l. T. n° 10



1er *exemple connu de polyphonie, datant du* IXe *siècle et attribué au moine* HUCBALD.

En pointillé : *texte grégorien (rex coeli domine). La voix inventée* (**en noir** *au-dessous) se confond avec la voix donnée au départ et à la fin, puis la suit à la quarte (seul intervalle toléré avec la quinte et l'octave).*

22. — *Dufay et Binchois.*

23. — *Guillaume de Machaut.*

2e Étape : XIe et XIIe siècles.
ORGANUM PAR MOUVEMENT CONTRAIRE OU DÉCHANT

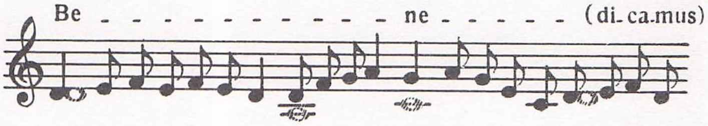
Exemples illustrant le principe

Quand la voix donnée (chant grégorien), en pointillé, descend, la voix inventée monte, et inversement.

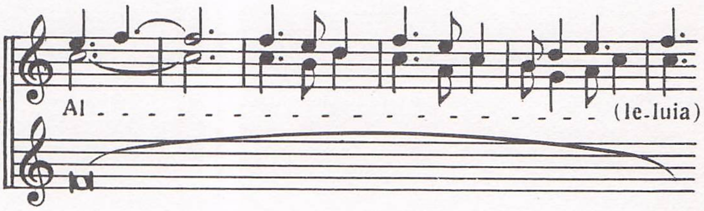
Les seuls intervalles permis sont toujours la quarte, la quinte et l'octave.

3e Étape : fin XIIe et XIIIe siècles.
ORGANUM FLEURI

A 2 voix : (no 11 du S. p. l. T.)



A 3 voix : (no 16 du S. p. l. T.)

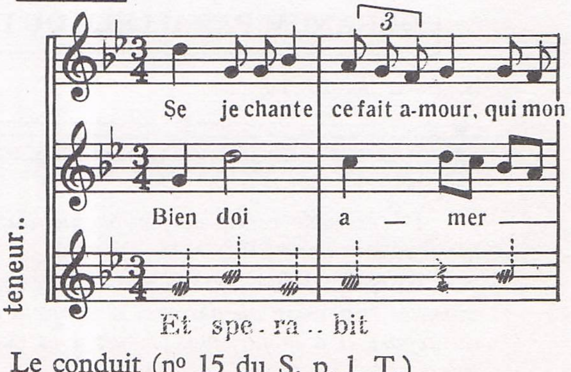


La voix donnée, toujours le chant grégorien, passe à la partie inférieure et s'allonge, d'où la nécessité de la soutenir avec un instrument. La voix inventée comprend plus de notes et vocalise sur le texte latin mais les intervalles entre les voix restent les mêmes.

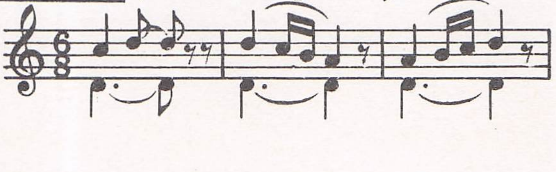
Une troisième voix inventée est ajoutée (l'exemple ci-dessus, à trois voix, est de Pérotin le Grand*).*

4e Étape : fin du XIIIe et XIVe siècles.
MOTET ET CONDUIT

Le motet (no 14 du S. p. l. T.)



Le conduit (no 15 du S. p. l. T.)



Dans le motet, la voix donnée ou teneur reste du chant grégorien tandis qu'on adapte aux voix inventées de l'organum des paroles différentes, souvent même profanes (ce qui est le cas dans l'exemple ci-dessus du XIIIe siècle). Ce principe sera conservé jusqu'au XVIe siècle dans la messe.

Le conduit est issu du déchant mais toutes les voix y sont inventées. Il n'y a plus de support grégorien. Il sera à l'origine des chansons des XVe et XVIe dont toutes les voix seront écrites par le compositeur.

RÉFLÉCHISSONS ET RÉPONDONS

1° Quel intervalle nouveau apparaît entre les différentes voix du motet, exemple de la 4e étape ?

2° Quelle différence y a-t-il entre un organum fleuri et un motet ?

entre un motet et un conduit ?

59. — *Fragment de la messe de Guillaume de Machaut.*

3° En quoi consiste le principal progrès réalisé par la polyphonie au cours des quatre étapes ci-dessus ?

4° Combien a-t-il fallu de siècles pour que la polyphonie devienne totalement indépendante du chant grégorien ?

RETENONS

Les siècles	L'évolution de la polyphonie	Ses compositeurs
Origines **IXe et Xe siècles** (1re étape)	La polyphonie est **née au IXe siècle** de l'adjonction d'une **2e voix sous le chant grégorien.** Celle-ci suivit d'abord le modèle **note contre note** et **parallèlement** : c'est la **diaphonie.**	Le 1er exemple de polyphonie est **attribué au moine** HUCBALD.
XIe et XIIe siècles début du XIIIe siècle (2e et 3e étapes)	Dans le **déchant**, la voix inventée progresse en **sens inverse de la voix grégorienne.** Tandis que dès la fin du XIIe siècle dans **l'organum fleuri** elle a son rythme propre, **différent de celui de la voix donnée.**	L'organum se développe du IXe au XIIIe siècle **dans les grandes abbayes.** (Saint-Benoît-sur-Loire, Saint-Martial de Limoges).
Un grand siècle **le XIIIe siècle** (4e étape) Voir les n°s 57, 85, 102 et 109 du S.V. et les n°s 12, 13, 17 et 29 du S. p. l. T.	Une **3e** puis une **4e voix** apparaissent. On ajoute aux voix inventées des **paroles différentes de la voix grégorienne ou teneur :** c'est le **Motet** qui peut être aussi bien **profane** que **religieux.** Parallèlement, dans le **Conduit,** la teneur disparaît et **toutes les voix sont inventées par le compositeur.**	Des écoles ou **maîtrises** sont fondées dans les grandes cathédrales, celle de **Notre-Dame de Paris** étant l'une des plus actives à la fin du XIIe et au XIIIe siècle avec LÉONIN et PÉROTIN (qui écrivirent organums et conduits à trois et quatre voix). (Voir le n° 16 du S. p. l. T.) Au **XIIIe siècle la polyphonie profane** fait son apparition avec les **rondeaux à trois voix** d'ADAM DE LA HALLE et les motets du manuscrit de Montpellier (anonymes pour la plupart).
A partir du XIVe siècle et jusqu'à la Renaissance (XVIe siècle). (Voir ch. 14 et 15.)	La polyphonie aura **deux aspects :** *Religieux* avec **motet** et **messe** ; *Profane* avec la **chanson polyphonique** (issue du conduit, du motet profane et de la chanson de trouvère). Elle sera le plus souvent **à quatre voix** parfois plus, et bien que restant avant tout vocale, on **remplacera** de plus en plus **les voix par des instruments.** *(Dans la messe, la teneur pourra être une chanson profane : par exemple la « chanson de l'homme armé » utilisée par* DUFAY *et d'autres).*	Le **XIVe siècle** verra le règne des théoriciens de l' **« ars nova »** (Philippe de VITRY) et l'apparition d'un grand musicien : GUILLAUME DE MACHAUT qui écrivit à la fois des chansons et des œuvres religieuses. Il est l'auteur de la **1re messe entièrement chantée à quatre voix** sur le principe du motet. (Voir n°s 163, 175 et 176 du S.V. et 25, 26, 27 du S. p. l. T.) Au **XVe siècle,** en raison de la guerre de cent ans qui décime la France, l'activité musicale se manifeste surtout en **Flandre** et à la **cour des ducs de Bourgogne.** Les principaux musiciens sont DUFAY (voir n°s 45 et 145 du S. V. et 30, 31 du S. p. l. T. OCKEGHEM, OBRECHT et BINCHOIS (voir n° 32 du S. p. l. T.) (auteur surtout de chansons) puis JOSQUIN DES PRÉS à la fin du siècle (voir le ch. 14). La polyphonie se développe également en **Angleterre** avec DUNSTABLE.

LISONS ET OBSERVONS

1° L'ÉVOLUTION D'APRÈS QUELQUES MANUSCRITS

3. — *Neumes alphabétiques.*

1. La notation alphabétique. ←

2. Les neumes sans lignes. →

1. — *Notation neumatique.*

2. — *Neumes sur une ligne.*

3. Adjonction d'une ligne aux neumes. ←

4. Neumes sur deux lignes. →

4. — *Neumes sur deux lignes.*

5. Notes carrées sur portée de quatre lignes.

7. — *Notation carrée.*

6. Notation en losange du XVe siècle.

6. — *Notation du XVe siècle.*

7. Une portée de cinq lignes : voir gravure 59 page 23.

2° CORRESPONDANCE DES LETTRES ET DES NOTES DANS LA NOTATION ALPHABÉTIQUE

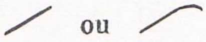
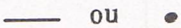
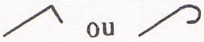
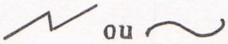
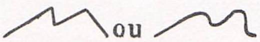
A = la.
B carré = si
B arrondi = si bémol.

C = do.
D = ré.
E = mi.

F = fa.
G = sol.

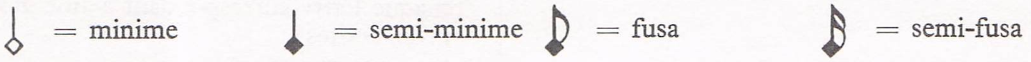
Plus tard (XVIe siècle) :
H = si bécarre.
B = si bémol.

3° EXEMPLES DE NEUMES ET DE NOTATION CARRÉE AVEC LEUR SIGNIFICATION MODERNE

	Neumes accents IXe siècle.	Neumes juxtaposés X^e^ et XIe siècles.	Notation carrée (XIIIe siècle)	Notation moderne
Une seule note :				
élevée (virga)				
grave (punctum)........				
Deux notes :				
Trois notes :				
Quatre notes :				

4o QUELQUES VALEURS DE LA NOTATION EN LOSANGES DES XVe et XVIe siècles.

Parmi les différents systèmes qui coexistent, le suivant est le plus proche de notre notation :



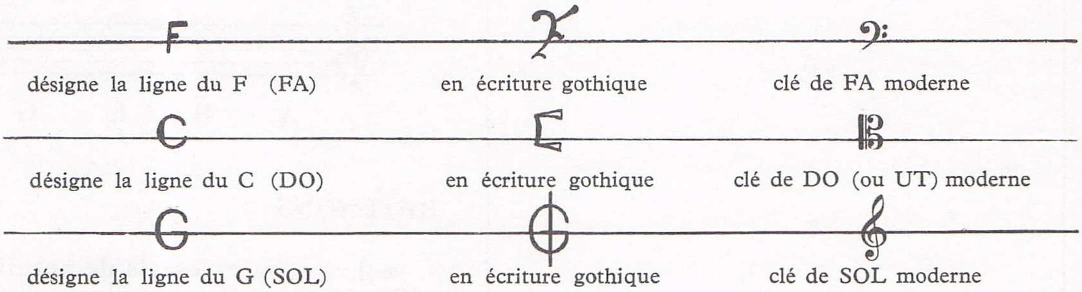
5o L'ORIGINE DU NOM DES NOTES

Attribuée au théoricien Guy d'Arezzo (début du xie siècle), elle est très controversée. Elle provient cependant de l'*Hymne à Saint-Jean* (chant grégorien) dont chaque vers débute sur une note différente et qui servait ainsi d'aide mémoire aux chantres et clercs de l'époque (voir le no 78 du S.V.) : UT queant laxis, REsonare fibris, MIra gestorum, FAmuli tuorum, SOLve polluti, LAbii reatum, Sancte Joannes.

Le nom de SI, non employé dans la lecture des notes au Moyen Age, sera ajouté au xviie siècle en prenant les initiales de Sancte Joannes. A la même époque le DO sera substitué à l'UT.

6o L'ORIGINE DE QUELQUES AUTRES SIGNES

LES CLÉS



LES ALTÉRATIONS : **Bémol** vient de la note si (voir ex. 2) : B arrondi ou « mol », **Bécarre** a la même origine (voir ex. 2) : B carré, **Dièse** est au début une variante du bécarre. La distinction entre les deux ne sera faite qu'au xvie siècle.

LA BARRE DE MESURE : Ne prend sa signification actuelle que vers 1600. Auparavant, les barres indiquent les fins de phrases (chant grégorien), servent de repères dans la polyphonie ou représentent (début du xiiie siècle) des silences (leur longueur était alors variable).

LES FRACTIONS DES MESURES : N'apparaissent que vers 1700, seulement, sous leur forme actuelle. Aux xve et xvie siècles on indiquait les rythmes ternaires par un O, les rythmes binaires par un C (origine du C de la mesure à 4/4).

LA FORME DES NOTES : Les losanges blancs ou noirs de la fin du xvie (ex. 3 et 4) subsisteront encore au début du xviiie siècle mais, dès le siècle précédent apparaissent les valeurs arrondies, pour des raisons de commodité d'écriture.

RÉFLÉCHISSONS ET RÉPONDONS

1o Pourquoi la notation alphabétique était-elle insuffisante pour la lecture des notes ? ....

....

2o Le système des neumes indiquait-il le rythme et les valeurs des notes ? ....

....

3o Fixait-il avec précision la hauteur des sons ? ....

....

4o Pourquoi a-t-on ajouté les lignes de la portée aux neumes ? ....

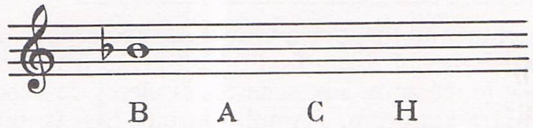
....

5o Auxquelles de nos figures de notes ressemblaient les valeurs en losanges de l'exemple 4 ? ....

....

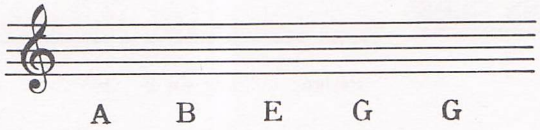
6° Plus près de nous, des musiciens (Liszt et Honegger) se sont servis de la notation alphabétique pour écrire des œuvres sur le nom du compositeur **Bach** (chaque lettre correspondant à une note). Quelles notes ont-ils écrites ?

Complétez :



De la même façon, Schumann a écrit des variations dites ABEGG. Sur quelles notes ?

Complétez :



20. — *Guy d'Arezzo.*

RETENONS

● Les premiers **essais de notation musicale,** vers le **VIe siècle,** reprenaient l'exemple **alphabétique des Grecs** mais dès le **Xe siècle** un système **plus simple** était créé. Il est encore en usage de nos jours dans certains pays (Allemagne, Angleterre, U.S.A.).

● Son emploi pour la lecture des notes étant complexe, on imagina dès le **IXe siècle,** de **traduire à l'aide de signes ou neumes la courbe de la mélodie** (voir ex. 3).

● Au **XIe siècle** une **première ligne** fixant la place du *fa* leur fut adjointe, puis d'**autres en nombre variable jusqu'au XVIe siècle** (quatre lignes sont encore en usage pour le chant grégorien). Ces lignes furent d'abord de couleurs différentes puis on plaça au **début la lettre correspondant à la note qu'elles fixaient,** d'où l'origine de nos clés (voir ex. 6).

● Les neumes firent place, au **XIIIe siècle,** à des **notes carrées,** puis à partir du **XIVe,** à des **losanges** (voir ex. 3 et 4).

● Le rythme, exclusivement ternaire au XIIIe siècle (voir rythme des chants de trouvères, motets, conduits et danses de l'époque), devient plus complexe et nos différentes **mesures s'établissent au cours des XVe et XVIe siècles.** Il devint alors nécessaire de différencier les valeurs de notes :

On leur ajouta d'abord une **haste ou queue au milieu du XIIIe siècle** puis on les **évida au XVe** pour donner des notes blanches et noires (voir ex. 4).

58. — *La notation, du IXe au XVe siècle.*

● Des **syllabes issues de l'hymne à Saint-Jean** remplacèrent la notation alphabétique pour désigner le **nom des notes** mais les sept noms actuels ne furent tous employés qu'au XVIIe siècle (voir ex. 5).

Ch. 10. — LES INSTRUMENTS AU MOYEN AGE ET A LA RENAISSANCE

16. — *Chapiteau de Saint Georges de Boscherville.*

ÉCOUTONS

Dans le *Moniteur musical* : la vièle : nº 69 (leçon 10, plage 5), vièle et chant : nº 39 (l. 7, pl. 4), nº 94 (l. 14, pl. 1), nº 116 (l. 17, pl. 2), vièle et flûte à bec : nº 7 (l. 1, pl. 1), nº 8 (l. 2, pl. 1), nº 18 (l. 4, pl. 2), vièle et tambourin : nº 43 (l. 8, pl. 4), la harpe : nº 111 (l. 17, pl. 2), nº 176 (l. 26, pl. 6), le luth nº 30 (l. 6, pl. 3), nº 49 (l. 9, pl. 5), luth, vièle et flûte à bec : nº 30 (l. 6, pl. 3), la flûte à bec : soprano : nº 40 (l. 8, pl. 4), alto : nº 1 et 2 (l. 1, pl. 1), basse : (l. 3, pl. 2), 3 flûtes à bec : nº 158 (l. 24, pl. 6), flûte à bec et tambourin : nº 40 (l. 8, pl. 4), nº 138 (l. 20, pl. 3), nº 177 (l. 26, pl. 6), le trombone : nº 85 (l. 12, pl. 6), nº 102 (l. 15, pl. 1), l'orgue : nº 20 (l. 4, pl. 2.), nº 38 (l. 7, pl. 4), nº 11, S. p. l. T. (l. 14, pl. 1), nº 109 (l. 17, pl. 2), nº 145 (l. 21, pl. 4).

En classe : ....

OBSERVONS

(Voir aussi les gravures du S. p. l. T. et du S.V. de 4e nos 5, 6, 7, 8.)

Sur les gravures ci-après et celles des leçons suivantes : *La tenue des harpes (gravures* 10, 13, 17), *pointe en bas, à l'inverse des harpes antiques mais comme les modernes. — La forme de la guitare et celle du psaltérion (gravure* 13), *celle du tympanon (gravure* 12) *et celle du luth (gravures* 17 *et* 12). — *Les différents aspects du crouth sur les gravures* 8 *et* 9 *et la présence d'une échancrure formant un manche pour la place de la main gauche ; le nombre de leurs cordes ; la position du chevalet (dont les pieds reposent sur le fond) et la présence d'un cordier sur celui de la gravure* 9. — *La forme des vièles des gravures* 13 et 16 *et celle des archets (gravures* 8, 13, 16). — *Les deux sortes de vièles de la gravure* 16 : *de gambe (rote à quatre ouïes) et de bras (vièle à archet). — Leur aspect différent de celui du rebec de la gravure* 15. — *La vièle à roue (gravure* 18) *avec ses cordes cachées, ses touches pour les doigts et la manivelle pour actionner la roue qui frotte les cordes. — La forme cylindrique de la flûte à bec (gravure* 12) *et celle cônique des hautbois, chalumeaux, bombardes (gravures* 12, 15, 38). — *Les deux tuyaux de la cornemuse de la gravure* 38. — *La forme curieuse de la sacqueboute (gravure* 15). — *La représentation très fréquente de l'orgue (gravures* 10, 12, 13, 15) *et du carillon (gravures* 10, 14, 16) *en toutes circonstances. — La présence de deux personnages pour les orgues des gravures* 12 *et* 13 *et celle des soufflets sur la gravure* 10.

RÉFLÉCHISSONS ET RÉPONDONS

1o Des deux crouths des gravures 8 et 9, lequel semble le plus évolué ? Pourquoi ? ....

....

....

2o Pourquoi a-t-on modifié, de nos jours, la forme de l'archet ? ....

....

....

3o A quel instrument moderne (dans sa forme), le rebec ressemble-t-il ? ....

....

et le luth ? ....

....

qu'est-ce qui les différencie l'un de l'autre ? ....

....

4o Quel est le rôle des deux personnages représentés autour de l'orgue de la gravure 13 ? ....

....

....

5o L'orgue de la gravure 10 possédait-il un clavier ? ....

....

6o Pourquoi les cloches des carillons étaient-elles de grosseurs différentes ? ....

....

....

Comment se présente un carillon d'orchestre, de nos jours ? ....

....

....

RETENONS

Tous les instruments de **l'antiquité** vont **se développer** peu à peu tandis que d'autres provenant de civilisations **arabes ou d'Extrême Orient** s'y ajouteront. Le Moyen Age possédera une **grande variété d'insrruments** (leur forme n'étant pas, comme aujourd'hui, fixée).

1. — LES INSTRUMENTS A CORDES

A. — CORDES PINCÉES

● **La harpe** : vit le **nombre de ses cordes augmenter** (vingt-cinq en moyenne) mais garda ses **dimensions réduites.** Elle était l'**instrument des ménestrels.**

● **La guitare** : d'origine arabe (guiterne mauresque), fut importée d'**Espagne.** Elle deviendra vite un **instrument populaire.**

● **Le luth :** avait l'aspect d'une grosse mandoline, mais d'exécution difficile (cinq ou six cordes au XIVe siècle, plus par la suite). Il en existait de **plusieurs dimensions :** archi-luth, théorbe, mandore...

Son importance fut grande à partir du **XVe siècle** où on le considéra comme **instrument soliste ou accompagnateur dans la société raffinée** et cela jusqu'au XVIIe siècle.

● **Le psaltérion :** était une forme développée de la cithare antique. L'adjonction d'un **clavier** à ses cordes **pincées** devait donner progressivement naissance à : **l'échiquier, le clavicymbalum, le virginal** (en Angleterre), **l'épinette** (à partir du XVe siècle), enfin au **clavecin** (surtout employé à partir du XVIIe).

10. — *Harpe.*

B. — CORDES FRAPPÉES

● **Le tympanon,** comme le psaltérion, dérivait de la cithare mais ses cordes étaient **frappées.** Muni lui aussi d'un clavier, il donnait naissance au : **clavicorde** (dès le XVe siècle) puis, beaucoup plus tard (XVIIIe siècle), au **piano.**

17. — *Harpe et luth.*

13. — *Harpe, guitare et psaltérion.*

C. — CORDES FROTTÉES (archet).

Ignorées de l'Antiquité méditerranéenne, elles provenaient des civilisations arabes, chinoises et celtiques, et se développaient considérablement au Moyen Age pour **engendrer au XVIe siècle la famille du violon.** (Voir livre de 4e.)

● **Le crouth** et la **rote :** étaient au début des sortes de cithares où se devinait parfois la forme d'un manche, mais les cordes étaient **frottées par un archet de forme courbe.**

● **La vièle à archet** ou **viole :** dérivée des précédents, avait une forme qui se rapprochait déjà de celle de notre violon. Elle possédait **quatre ou cinq cordes.**

Le nom de **viole** lui sera donné à partir du XVe siècle et s'appliquera à **deux grandes familles : Les violes « de bras »** (italien « da braccio »), **Les violes « de gambe »** (italien « da gamba »), comprenant chacune une série d'**instruments de diverses dimensions** (pardessus, dessus, ténor, basse, contrebasse...). Les violes furent **très répandues au Moyen Age,** en particulier chez les **ménestrels** et leur usage s'est prolongé pour certaines d'entr'elles jusqu'au XVIIIe siècle (J.-S. BACH écrira encore pour viole).

● **Le rebec** et la **gigue** vièles très grossières, à deux ou trois cordes seulement et de sonorité peu agréable, étaient les instruments **des jongleurs** qui les fabriquaient eux-mêmes le plus souvent.

8. — *Crouth a trois cordes.*

● **La vielle à roue** ou **chiffonie** ou **sinfonie :** aujourd'hui reléguée à l'état de curiosité folklorique; était **très répandue parmi le peuple.** Ses cordes étaient **frottées par une roue** enduite de résine **qui remplaçait l'archet.**

9. — *Crouth a six cordes.*

18. — *Vielle à roue.*

2. — LES INSTRUMENTS A VENT

● **Les flûtes :** subsistaient sous deux aspects principaux :

La flûte traversière (ancêtre de la grande flûte).

La flûte à bec (notre flûte douce) dont il existait plusieurs dimensions.

● **Les instruments à anche double** étaient nombreux, variés et portaient des noms parfois pittoresques :

hautbois, chalumeau (aulos des grecs).

Cornemuse ou **musette** munie d'un réservoir d'air et de tuyaux à sons fixes et qui était alors aussi **populaire** que la vielle à roue.

Basson qui prenait des formes diverses et portait des noms variés : **cromorne, douçaine, bombarde, tournebout.**

● **Les cornets,** aujourd'hui disparus, formaient toute une famille ayant l'**embouchure** d'un cuivre et le **corps d'un bois.** Ils avaient des formes parfois inattendues :

Cornet à bouquin.

Serpent.

Leur usage se prolongera jusqu'au XVIIIe siècle.

● **Les cuivres** allaient peu à peu se différencier suivant leur longueur :

Trompette droite ou **buccin** ou **buisine.**

Cor (olifant au début).

Trombone ou **sacquebute.**

● **L'orgue** était issu de l'hydraule antique. Son importance ira grandissante :

Portatif du XIe au XIIIe siècles.

Positif au XIIIe siècle adjonction de claviers à la même époque, puis,

Orgue de tribune dans les églises à la fin du Moyen Age. Un pédalier lui sera ajouté au XIVe siècle. (En 1469, à Reims, un orgue compte déjà 2 400 tuyaux.)

14. — *Un carillon.*

12. — *Orchestre féminin.*

3. — LES INSTRUMENTS A PERCUSSION

Ceux de l'antiquité se retrouvaient pour la plupart au Moyen Age :

Tambour (ou **tympane**), **tambourin.**

Timbales (ou **nacaires**), **cymbales.**

Grosse caisse (ou **bedon**), **triangle.**

Castagnettes.

Les **jeux de cloches** et **carillons** furent très répandus, soit sous forme réduite dans les groupes d'instruments, soit plus importants dans les clochers et beffrois de Flandre, de Normandie, ou du Nord de la France.

15. — *Bombardes, orgues, flûtes...*

44. — *Orchestre accompagnant le Christ en gloire, manuscrit carolingien du IXᵉ siècle.*

45. — *Scène de l'Apocalypse avec ange sonnant de la trompe. XIIᵉ siècle.*

Miniatures des « Cantigas » d'Alphonse le Sage.

46. — *Rote.* 47. — *Cornemuse.* 48. — *Psaltérion.*

54. — *Cath. de Reims, guiterne.*

53. — *Cathédrale de Strasbourg, cor.*

57. — *Art oriental du XII*ᵉ. *Luths et chalumeau.*

(56. — Voir page 37).

55. — *Cath. de Cologne, vièle.*

*Cathédrale de Chartres (portail royal, XIII*ᵉ *siècle).*

49. — *Psaltérion.*

50. — *Rebec.*

51. — *Vièle.*

52. — *Harpe.*

60. — *Vièle.*

61. — *Tambourin.*

Anges musiciens de M. da Forli (XVe s.).

62. — *Mandole et buccine.*

63. — *Buccine et vièle.*

Anges musiciens de Fra Angelico (XVe s.).

GRAVURES COMPLÉMENTAIRES
figurant dans l'Iconographie du Solfège par les textes *(Classe de 1re)*

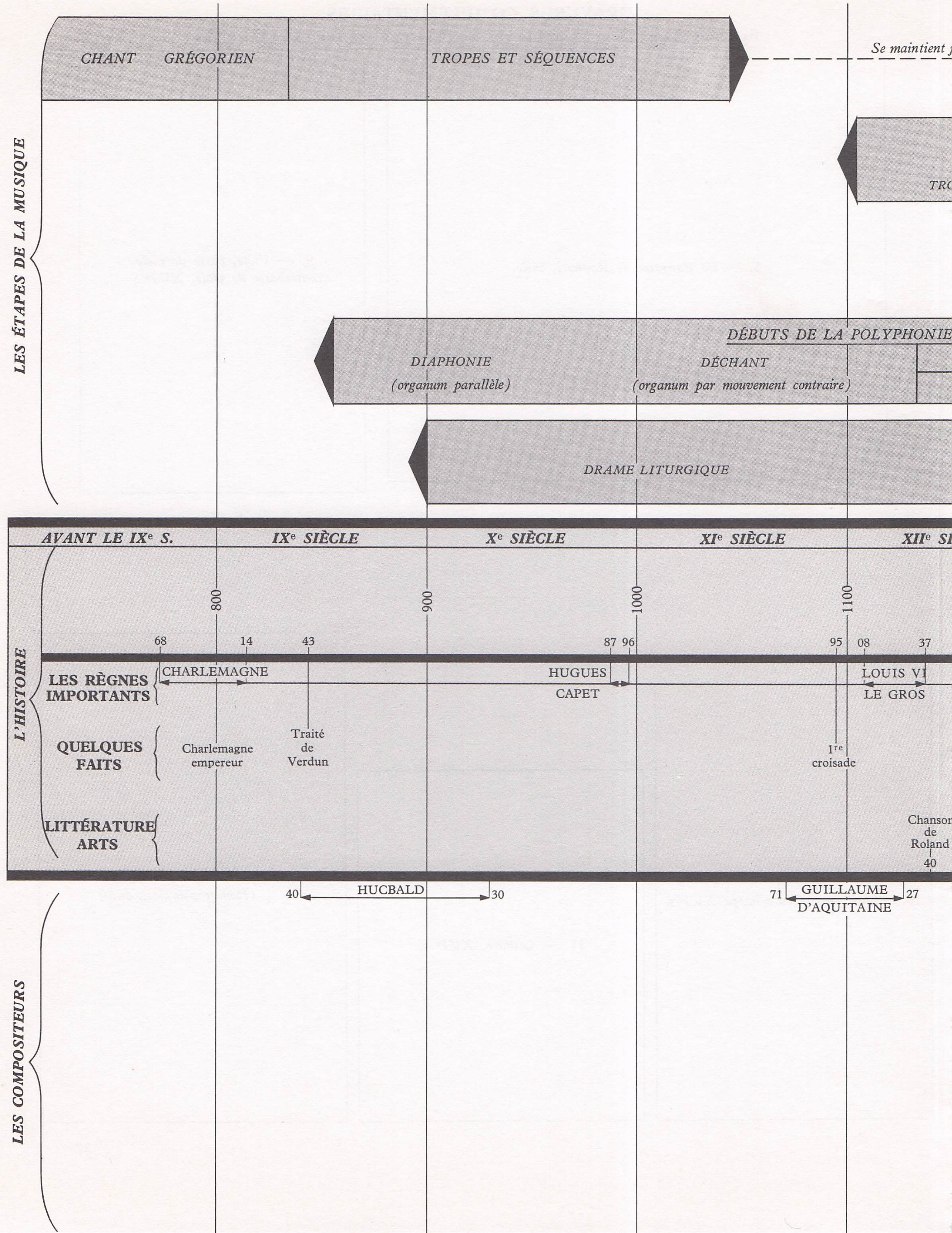
5. — *Le Parnasse de Raphaël, vièle.*

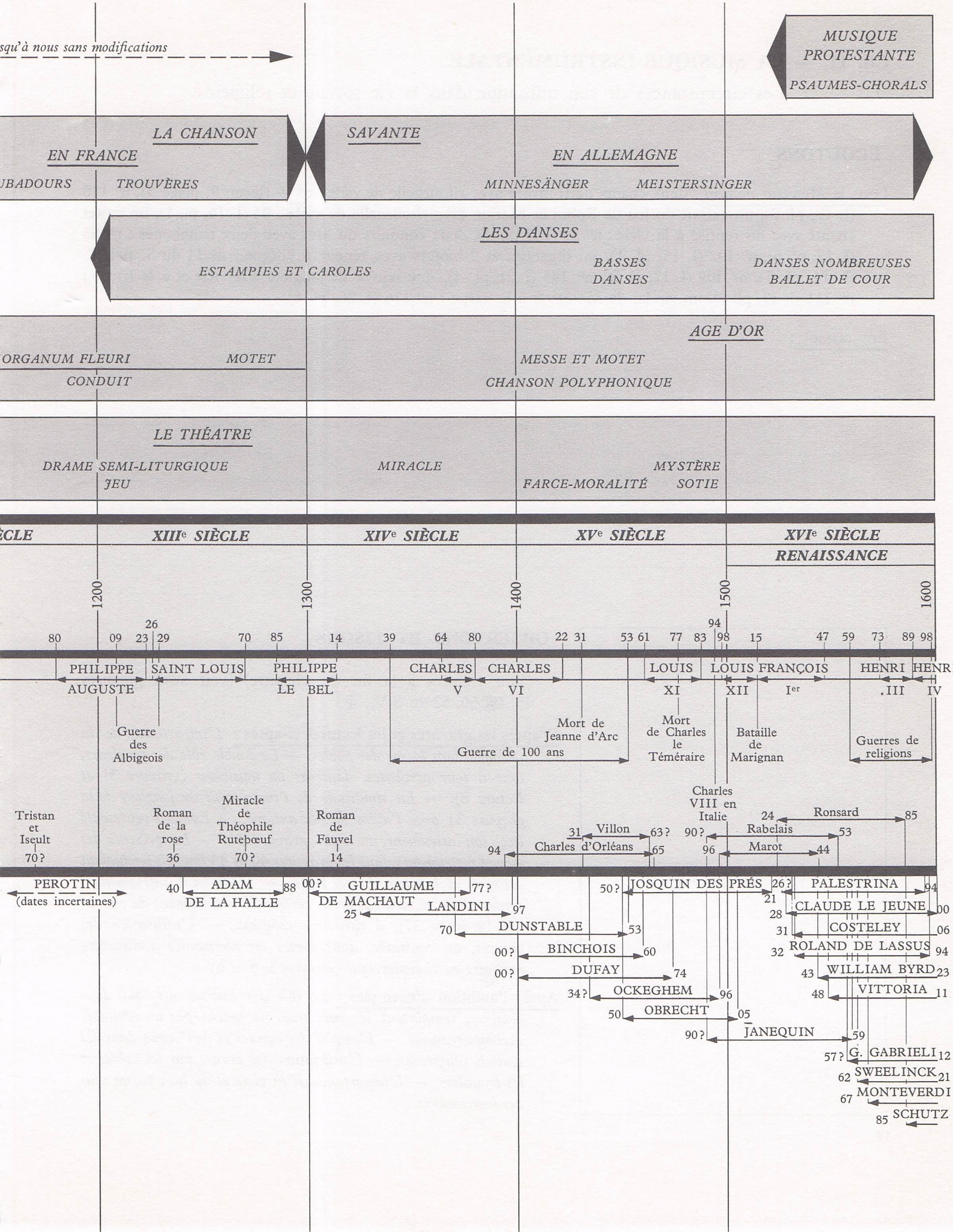
9. — *Viole, basse de viole, contrebasse de viole, XVIe s.*

10. — *Luth, sacqueboute, harpe. XVIe s.*

11. — *Cithare, XVIe s.*

56. — *Orgue positif, XVe s.*
(Iconographie classe de 5e)


LES ÉTAPES DE LA MUSIQUE
CHANT GRÉGORIEN
TROPES ET SÉQUENCES
Se maintient
TRO
DÉBUTS DE LA POLYPHONIE
DIAPHONIE
(organum parallèle)
DÉCHANT
(organum par mouvement contraire)
DRAME LITURGIQUE
AVANT LE IXe S.
IXe SIÈCLE
Xe SIÈCLE
XIe SIÈCLE
XIIe SI
L'HISTOIRE
800
900
1000
1100
68
14
43
87
96
95
08
37
LES RÈGNES IMPORTANTS
CHARLEMAGNE
HUGUES
CAPET
LOUIS VI
LE GROS
QUELQUES FAITS
Charlemagne empereur
Traité de Verdun
1re croisade
LITTÉRATURE ARTS
Chanson de Roland
40
LES COMPOSITEURS
40
HUCBALD
30
71
GUILLAUME
D'AQUITAINE
27



squ'à nous sans modifications
MUSIQUE PROTESTANTE
PSAUMES-CHORALS
LA CHANSON
EN FRANCE
SAVANTE
EN ALLEMAGNE
UBADOURS
TROUVÈRES
MINNESÄNGER
MEISTERSINGER
LES DANSES
ESTAMPIES ET CAROLES
BASSES DANSES
DANSES NOMBREUSES
BALLET DE COUR
AGE D'OR
ORGANUM FLEURI
MOTET
CONDUIT
MESSE ET MOTET
CHANSON POLYPHONIQUE
LE THÉATRE
DRAME SEMI-LITURGIQUE
JEU
MIRACLE
MYSTÈRE
FARCE-MORALITÉ
SOTIE
ÈCLE
XIIIe SIÈCLE
XIVe SIÈCLE
XVe SIÈCLE
XVIe SIÈCLE
RENAISSANCE
1200
1300
1400
1500
1600
80 09 23 26 29 70 85 14 39 64 80 22 31 53 61 77 83 94 98 15 47 59 73 89 98
PHILIPPE AUGUSTE
SAINT LOUIS
PHILIPPE LE BEL
CHARLES V
CHARLES VI
LOUIS XI
LOUIS XII
FRANÇOIS Ier
HENRI .III
HENRI IV
Guerre des Albigeois
Mort de Jeanne d'Arc
Guerre de 100 ans
Mort de Charles le Téméraire
Bataille de Marignan
Guerres de religions
Charles VIII en Italie
Tristan et Iseult 70 ?
Roman de la rose 36
Miracle de Théophile Rutebœuf 70 ?
Roman de Fauvel 14
31 Villon 63 ?
94 Charles d'Orléans 65
24 Ronsard 85
90 ? Rabelais 53
96 Marot 44
PEROTIN (dates incertaines)
40 ADAM DE LA HALLE 88
00 ? GUILLAUME DE MACHAUT 77 ?
25 LANDINI 97
70 DUNSTABLE 53
00 ? BINCHOIS 60
00 ? DUFAY 74
34 ? OCKEGHEM 96
50 OBRECHT 05
90 ? JANEQUIN 59
50 ? JOSQUIN DES PRÉS 21
26 ? PALESTRINA 94
28 CLAUDE LE JEUNE 00
31 COSTELEY 06
32 ROLAND DE LASSUS 94
43 WILLIAM BYRD 23
48 VITTORIA 11
57 ? G. GABRIELI 12
62 SWEELINCK 21
67 MONTEVERDI
85 SCHUTZ

Ch. 11. — LA MUSIQUE INSTRUMENTALE

Les circonstances de son utilisation dans la vie sociale et religieuse.

ÉCOUTONS

Dans le *Moniteur musical :* deux chants de trouvère avec ritournelle de vièle : nº 49 (leçon 9, plage 5), nº 116 (l. 17, pl. 2), un extrait du jeu de Robin et Marion avec ritournelle de vièle : 94 (l. 14, pl. 1), un motet chanté avec fin reprise à la vièle : nº 39 (l. 7 pl. 4), deux conduits du XIVᵉ avec deux trombones : nº 85 (l. 12, pl. 6), nº 102 (l. 15, pl. 1), un organum et 2 motets avec teneur à l'orgue : nº 11 du S. p. l. T (l. 14, pl. 1), nº 109 (l. 17, pl. 2), nº 145 (l. 21 pl. 4), une œuvre de jongleur à la vièle et à la harpe : nº 111 (l. 17, pl. 2), un virelai de MACHAUT à la harpe : nº 176 (l. 26, pl. 6).

En classe :

31. — *Jongleurs.*

OBSERVONS ET LISONS

(Voir lectures à la fin du chapitre) (voir aussi gravures 48, 49, 50, 52 du S.V., 4ᵉ).

D'après les gravures et les lectures ci-après : *L'importance de la musique dans la vie des nobles. — Le double rôle des jongleurs, tour à tour acrobates, danseurs ou musiciens (gravure 31 et lecture 8). — La similitude de l'instrument du jongleur de la gravure 31 avec l'aulos double antique. — Landini représenté avec son instrument, un orgue, gravure 24. — La présence des mêmes instruments dans les gravures 40 et 43 lesquels semblaient attachés à la cour du roi René. — L'emploi d'instruments à cordes (luth et vièle) pour la cérémonie d'armement du chevalier (gravure 37), à caractère religieux. — L'utilisation des cuivres, au contraire, dans toutes les cérémonies à caractère militaire ou chevaleresque (lectures 3, 5 et 6).*

Après l'audition d'exemples : *Le rôle des instruments, qui doublent ou remplacent les voix mais ne jouent pas un véritable accompagnement. — L'emploi des cuivres et de l'orgue dans les œuvres religieuses. — L'utilisation des cordes par les nobles et les trouvères. — L'importance de la viole et du luth parmi tous ces instruments.*

RÉFLÉCHISSONS ET RÉPONDONS

1° D'après les nombreuses gravures précédentes où est représenté l'orgue, peut-on déduire que l'orgue fut dès le début réservé uniquement à la liturgie?

2° A quel instrument de l'Antiquité grecque fait penser l'orgue portatif de Landini (gravure ci-contre)?

24. — *L'organiste italien Landini.*

3° Quels instruments pouvaient être considérés comme nobles au Moyen Age?

Lesquels étaient populaires?

4° Quels instruments rencontre-t-on sur les gravures 40 et 43 à la cour de René de Lorraine?

5° Les groupements ainsi représentés forment-ils des ensembles aussi équilibrés que ceux de musique de chambre cités au ch. 3? pourquoi?

43. — *Un orchestre.*

6° L'utilisation de la musique dans la vie médiévale est-elle différente de celle des peuples de l'Antiquité étudiés en 6e?

RETENONS

● **Trouvères et troubadours étaient avant tout chanteurs** mais ils confiaient parfois la **ritournelle qui précédait leurs chants** à une **harpe, un luth ou une vièle à archet** (instruments considérés comme nobles).

● **La musique instrumentale était surtout pratiquée par les jongleurs,** musiciens **populaires** d'origine souvent très modeste qui dansaient sur les places et jouaient de la **vièle à roue, du rebec, du cornet ou du psaltérion** (instruments jugés plus populaires). (Voir nº 111 du S.V. et lecture nº 8.)

Les **ménestrels** du XIVe siècle seront des jongleurs plus stables et de **condition plus élevée,** d'où leur accès aux châteaux et à la musique des trouvères.

● **Les instruments participaient à toutes les cérémonies de la vie féodale :**

Armement du chevalier (vièle et luth), tournois, défilés, cérémonies militaires ou princières (cuivres et tous instruments).

Vie du château, réceptions, fêtes (jongleurs et ménestrels), chasse (cors).

Des groupes d'instruments apparaissent à partir du XVe siècle dans les grands divertissements nobles (voir leçon suivante) : bals, festins (entremets), mascarades. (Voir lectures.)

● Certains instruments, plus complets, **auront peu à peu une littérature propre et des virtuoses :**

L'orgue avec l'organiste aveugle italien LANDINI à la fin du **XIVe siècle** (voir nº 28 du S. p. l. T.), l'organiste allemand, aveugle également PAUMANN au **XVe siècle** puis, au **XVIe siècle** Andrea et Giovanni GABRIELI (oncle et neveu) à Venise, SWEELINCK en Flandre (à cheval sur XVIe et XVIIe siècles), CABEZON en Espagne.

Le luth pour lequel on transcrira des danses et des chansons polyphoniques aux **XVe et XVIe siècles** et qui deviendra l'instrument de la **Société raffinée de la Renaissance.** (Voir gravure 3 et nº 7 du S.V. de 4e.) Parmi les premiers luthistes : Francesco da MILANO, J.-B. BESARD.

Le virginal (une des premières formes du clavecin), à la fin du **XVIe et au début du XVIIe siècle** en **Angleterre** avec un grand nombre de musiciens de valeur, également auteurs de polyphonie vocale : BYRD, MORLEY, GIBBONS.

● **A l'église, l'orgue** est destiné dès le XIIIe siècle à **soutenir et accompagner les offices** ; mais d'autres instruments sont employés pour renforcer les voix de la **polyphonie :** trombone (sacqueboute), cornet.

Violes et cuivres sonneront **à la fin du XVIe** à la tribune de Saint-Marc de **Venise** dans les œuvres de Giovanni GABRIELI (voir plus haut).

● **Dans toute la polyphonie profane,** enfin, **des voix peuvent être remplacées par des instruments :** vièle, flûte à bec, cromorne... dans les motets du XIIIe siècle, les rondeaux d'Adam de la HALLE et les chansons des XIVe et XVe siècles (voir nos 34 et 37 du S. p. l. T.

36. — *Chasse.*

LECTURES SUR LA PLACE DE LA MUSIQUE DANS LA VIE MÉDIÉVALE

1º MANIÈRES DE SONNER DU COR (CORNER) EN CHASSANT

« *Quand tu auras trouvé le cerf, tu dois corner pour les chiens un long mot (son) bien long. Et si les chiens sont bien loin de toi et que tu aies hâte de les avoir, tu dois corner un long mot et ensuite un court. La manière dont tu dois corner de chasse est : tu dois corner un mot bien long et puis un bien court ensuite et doubler trois mots bien courts ensemble, puis un mot court et trois doubles bien courts ensuite, et encore une autre fois ainsi et ainsi tu dois les faire par trois fois...*

Ainsi corne l'en de prise et tous ceux qui ont un cor doivent corner tous ensemble, afin de donner une belle mélodie... »

(Extr. du *Livre du roy Modus et de la reine Ratio*, de Henri de FERRIÈRES, XIVe siècle.)

2° UNE JOURNÉE AU CHATEAU D'UN GRAND SEIGNEUR DU XVe SIÈCLE (l'amiral Renaud de Trie au château de Sérifontaines, en Normandie).

« *Le matin, après son lever, la dame allait avec ses demoiselles à un bosquet, lequel était près de là chacune avec son livre d'heures et son rosaire... Ensuite... elles s'en revenaient au palais et allaient à la chapelle où elles entendaient une messe basse...*

37. — *Armement du chevalier.*

Cela fait, Madame chevauchait avec ses demoiselles sur des haquenées les mieux harnachées et les meilleures qui puissent être, et avec elles chevauchaient les chevaliers et gentilshommes qui pouvaient se trouver là ; et ils allaient se promener quelque temps par la campagne... Là, on pouvait entendre chanter par voix diverses et bien accordées lais, delais, virelais et chasses, rondeaux, complaintes et ballades, toutes les sortes de chansons que les Français savent composer avec grand art...

Pendant le repas, il y avait des jongleurs qui jouaient agréablement de divers instruments. Une fois les grâces dites, et les tables enlevées, entraient les ménestrels, et Madame dansait avec Pedro Nino ; et chacun des siens avec sa demoiselle. Cette danse durait une heure.

Après la sieste, on montait à cheval ; les pages arrivaient avec les faucons... Quand on avait battu la vallée, Madame, et tout le monde avec elle, mettait pied à terre dans un pré... et tous mangeaient et buvaient... puis on chantait de très belles chansons et l'on revenait au château.

A la nuit, on soupait si c'était l'hiver. Si c'était l'été, on mangeait plut tôt... et on jouait aux boules jusqu'à la nuit ; après quoi on se rendait dans la salle avec des torches et alors venaient les ménestrels. On dansait bien avant dans la nuit.

(Récit tiré du « *Victorial* », de Diaz de GAMEZ, XVe siècle. Extrait de M. DEFOURNEAUX « *La vie quotidienne au temps de Jeanne d'Arc* ». Librairie HACHETTE, Éditeur.)

3° ENTRÉE DES COMBATTANTS DANS UN TOURNOI

39. — *Un tournoi.*

Lors du combat qui l'oppose à Jehan de Saintré, le seigneur Enguerrant arrive sur la lice précédé de tambourineurs, ménestriers et de plusieurs seigneurs de son entourage ; paraissent ensuite les trois destriers et leurs écuyers « houssés » de satin bleu broché d'or et ourlé de petit-gris, de zibeline et d'hermine. Ils sont suivis de douze chevaliers vêtus deux à deux des mêmes parements. Des trompettes précèdent le roi d'Aragon, qui a pris place dans le cortège et porte un bouclier carré « écartelé » chaque quartier portant le blason d'une des quatre lignées dont il descend. Le haume d'Enguerrant, « sur lequel était un demi-cerf d'or massif portant un collier où étaient un très beau rubis, un très beau diamant et un très beau balais (sorte de rubis) » est porté sur un tronçon de lance par le comte d'Orgel. Enfin, Enguerrant lui-même paraît « sur un très beau et très

puissant destrier houssé d'un très riche velours cramoisi à figures, tout brodé d'or sur or, et bordé à grands bords d'hermine ».

(Récit tiré du roman du *Petit Jehan de Saintré*, d'Antoine de la SALLE, XIVe siècle. Extrait de M. DEFOURNEAUX, ouvrage cité.)

4o FESTIN DONNÉ EN L'HONNEUR DE L'ARRIVÉE A PARIS D'ISABEL DE FRANCE

41. — *Un festin.*

(Isabeau de Bavière). (Entremets qui se déroula en 1389.)

« *Vous devez savoir que la grande table de marbre qui continuellement est au palais ni point ne bouge était renforcée d'une grosse planche de chêne épaisse de quatre pois, laquelle table était couverte pour dîner sus. En sus de la grande table, encontre un des piliers, était le dressoir du roi, grand, bel et bien paré, couvert et orné de vaisselle d'or et d'argent et bien convoité de plusieurs qui ce jour le virent... Ménestrels étaient là à grand'foison qui ouvraient de leur métier de ce que chacun savait faire...*

Au milieu du palais avait un chastel ouvré et charpenté en carrure de quarante pieds de haut et de vingt pieds de long et de vingt pieds d'aile ; et avait quatre tours sur les quatre quartiers, et une tour plus haute assez au milieu du chastel ; et était figuré le chastel pour la cité de Troie la grande, et la tour du milieu pour le palais de Ilion. Et là étaient en pennons les armes des Troyens, telles que du roi Priam, du preux Hector son fils et de ses autres enfants, et aussi des rois et des princes qui enclos furent en Troie avecques eux. Et allait ce chastel sur quatre roues qui tournaient par dedans moult subtilement. Et vinrent ce chastel requerre et assaillir autres gens d'un lez qui étaient en un pavillon, lequel parallèlement allait sur roues couvertement et subtilement, car on ne voyait rien du mouvement ; et là étaient les armoiries des rois de Grèce et d'ailleurs, qui mirent le siège jadis devant Troie ».

(*Chroniques*, de FROISSART.)

40. — *Les vendanges.*

5o ENTRÉE DU ROI CHARLES VI A PARIS EN MARS 1409

« *Il fut reçu le très plus honorablement qu'on vit, passés* 200 *ans, car tous les sergents, ceux du guet, ceux de la marchandise, ceux à cheval, ceux à verge, ceux de la douzaine avaient diverses livrées, tout spécialement des chaperons ; et tous les bourgeois allèrent à l'encontre de lui. Devant lui allaient douze*

trompettes et grand foison de ménetriers et partout où il passait on criait très joyeusement « Noël » et jetait-on des violettes et des fleurs sur lui et au soir soupaient les gens emmi les rues par très joyeuse chère et firent des feux par tout Paris. »

(Journal d'un bourgeois de Paris.)

6° ARRIVÉE DES CROISÉS A VENISE EN 1202

« Le duc de Venise avait avec lui cinquante galères tout à son cours. La galère où il se trouvait était toute vermeille et avait un pavillon tendu par dessus elle d'un drap de soie vermeil ; il avait quatre buisines d'argent devant lui qui buisinaient, et timbres (timbales) qui grande joie démenaient... Et quand ils partirent du port de Venise, et les dromons et les riches nefs, et tant d'autres vaisseaux, c'était la plus belle chose à regarder qui fut depuis le commencement du monde. Car il y avait bien cent paires de buisines, que d'argent que d'airain, qui toutes sonnèrent à l'émouvoir, et tant de timbres et tambours et autres instruments que c'était une fine merveille. »

(*Récit de croisade*, de Robert de CLARI.)

7° FÊTE DE SAINT NICOLAS CÉLÉBRÉE PAR LE COMTE DE FOIX EN 1388

« Tout le clergé de la ville d'Ortai (Orthez) et toutes les gens, hommes, femmes et enfants en procession, allèrent querre le comte au chastel ; lequel tout à pied, avec le clergé et les processions partit du chastel. Et vinrent à l'église Saint-Nicolas, et là chantaient un psaume du psautier de David... Et quand celle psaume était finie, ils la recommençaient toudis ; et ainsi furent amenés jusques à l'église, et là fut fait le divin office, aussi solennellement comme le jour de Pâques ou de Noël on ferait en la chapelle du pape ou du roi de France ; car en ce temps il avait grand'foison de bons chantres. Et chanta la messe pour le jour l'évêque de Pammiers ; et là ouïs sonner et jouer des orgues aussi mélodieusement comme je fis oncques en quelconque lieu où je fusse. »

(*Chroniques*, de FROISSART.)

8° DESCRIPTION D'UN NUMÉRO DE JONGLEURS LORS D'UN FESTIN AU XIIIe SIÈCLE

« Lorsqu'on eut mangé, on se lava et, sans quitter la place, on prit le vin. Puis les nappes furent enlevées, et on apporta aux convives des miroirs : chacun put s'arranger à sa guise. Et alors se levèrent les jongleurs, qui tous voulaient se faire admirer. Vous auriez entendu des instruments montés à tous les tons. Quiconque savait un nouvel air de vièle, une chanson, un descort, un lai, faisait de son mieux pour se pousser en avant. L'un viellait le lai du Chêvrefeuille, l'autre celui de Tintagel, l'un chantait les fidèles amants, l'autre le lai que fit Ivan ; l'un jouait de la harpe, l'autre de la vièle, l'un de la flûte, l'autre du fifre ; l'un de la gigue, l'autre de la rote ; l'un de la musette, l'autre du pipeau ; l'un de la cornemuse, l'autre du chalumeau ; l'un de la mandore, l'autre du psaltérion, accordé au monocorde. L'un faisait jouer des marionnettes, l'autre jonglait avec des couteaux ; l'un rampait à terre, l'autre faisait la culbute ; un autre dansait en cabriolant, un autre traversait un cerceau... »

(Tiré de *Flamenca.* Extrait d'E. FARAL : « *La vie quotidienne au temps de Saint Louis* ».
Librairie HACHETTE, Éditeur).

Ch. 12. — LA MUSIQUE INSTRUMENTALE (*fin*)

Les Danses

ÉCOUTONS

Dans le *Moniteur musical :* une estampie du XIIIe siècle à la flûte et au tambourin : nº 138 (leçon 20, plage 4).
la « ballerie de la belle Aeliz » à la flûte et au tambourin : nº 177 (l. 26, pl. 6).

En classe :

OBSERVONS ET LISONS (voir lecture à la fin du chapitre) (voir aussi : gravures 35 et 51 du S.V. 4e).

38. — *Danseurs.*

L'emploi, comme dans l'antiquité, des instruments à vent pour accompagner la danse (gravures 38 et 42). — Le caractère lent et noble de la danse de la gravure 42.

Après audition de danses : *Le rythme uniforme des danses du* XIIIe *siècle et qui se rapproche de celui des œuvres de* PEROTIN *ou* ADAM DE LA HALLE, *déjà entendues. — Le retour régulier et continuel de phrases musicales très courtes. — Les instruments le plus souvent employés. — Ceux qui marquent le rythme. — La variété plus grande des rythmes dans les danses des* XVe *et* XVIe *siècles. — Leur longueur plus importante.*

RÉFLÉCHISSONS ET RÉPONDONS

1º La danse de la gravure 42 est-elle une danse noble ou populaire ? haute ou basse danse ?

2º Quel instrument à vent était utilisé pour la danse en Grèce antique ? (voir l. de 6e)

3° Quels instruments du Moyen Age sont représentés sur les gravures 38 et 42 ?

4° Qu'ont-ils de commun avec l'instrument antique cité à la 2e question ?

5° Quels sont les instruments les plus fréquemment rencontrés dans les danses du XIIIe siècle entendues ?

6° Quelle danse populaire, toujours pratiquée dans le midi de la France, rappelle le rythme de l'estampie ?

7° Pourquoi les même motifs reviennent-ils souvent dans une danse ?

RETENONS

Les premières danses médiévales furent **d'abord vocales** mais, dès le **XIIIe siècle** elles deviendront **essentiellement instrumentales.**

● **Aux XIIIe et XIVe siècles** les danses sont issues de chansons de troubadours ou d'airs populaires à danser. Elles ont presque toutes le **même rythme ternaire** et, seule, **leur forme varie :**

L'estampie avait un rythme analogue à notre farandole ou notre **saltarelle,** laquelle existait déjà. (Voir nos 83 et 110 du S.V., nos 23, 24 et 35 du S. p. l. T.)

La carole était une survivance de la **ronde** l'une des plus anciennes danses.

Les instruments les plus employés étaient : **la flûte à bec, la vièle, le luth.**

42. — *Un bal.*

● **Au XVe siècle** la danse se développa principalement à la cour des ducs de Bourgogne, dans les grands divertissements.

La basse danse désigne la danse **noble,** de cour, solennelle ; tandis que les danses **populaires** prennent le nom de **hautes danses,** parmi lesquelles : la saltarelle, la moresque, le ballo (qui contient des changements de rythme) et toutes les danses régionales.

● **Au XVIe siècle** un grand nombre de danses, **aux rythmes variés** apparaîtra, tant pour remplacer la basse danse que les danses populaires de nos provinces : parmi les plus répandues, citons (voir dans le S.V. de 4e les n°s 19 à 24, 26, 27) :

Le branle	**Le passepied**	**La courante**
Le tourdion	**L'allemande**	**La gigue**
Le rigaudon	**La gaillarde**	**La volte**
La bourrée	**La pavane**	

On prendra l'habitude, dans les divertissements, de les **grouper en faisant alterner danses vives et lentes :**

Ex : pavane et gaillarde, allemande et courante.

Ce procédé donna naissance, à la fin du XVIe siècle au **ballet de cour** et à la **suite de danses,** d'abord pour **luth** et plus tard pour orchestre de cordes et qui deviendra la forme de musique **instrumentale la plus répandue jusque vers 1750.** (Voir n°s 12, 13, 14 et 15 du solfège par les textes, cl. de 1re.)

Les recueils de danses et traités de chorégraphie furent nombreux au XVIe siècle (danceries de Claude GERVAISE, « orchésographie » de Thoinot ARBAUT). (Voir gravure 2. du S.V. 4e.)

LECTURE

AVENTURE D'UNE DANSE FAITE EN SEMBLANCE D'HOMMES SAUVAGES (connue sous le nom de « bal des ardents »).

« *Le jour des noces (celles d'un chevalier et d'une demoiselle de la Reine), qui fut par un mardi devant la chandeleur, sur le soir, l'écuyer fit pourvoir six cottes de toile et mettre à part, dedans une chambre, et porter et semer sus delié lin, et les cottes couvertes de delié lin en forme et couleur de cheveux. Il en fit le roi vestir une ;... et il vestit la 6e. Quand ils furent tous six vestus de ces cottes qui étaient faites à leur point, et ils furent dedans enjoins et cousus, ils se montraient être hommes sauvages, car ils étaient tous chargés de poil ; du chef jusques à la plante des pieds.*

... Messire Yvain de Foix, qui de la compagnie était, dit au roi : « Sire, faites commander bien acertes que nous ne soyons approchés de nulles torches, car si l'air du feu entrait en ces cottes dont nous sommes déguisés, le poil happerait l'air du feu, si serions ars et perdus sans remède de ce que je vous advise ! »... Et de là endroit le roi défendit aux valets et dit : « commande de par le roi que toutes torches se traient à part et que nul ne se boute entre six hommes sauvages qui doivent là venir. »

... Assez tôt après ce, vint le duc d'Orléans et entra en la salle ; et avait en sa compagnie quatre chevaliers et six torches tant seulement, et rien ne savait du commandement qui avait été fait, ni les six hommes sauvages qui devaient venir ; et entendit à regarder les danses et les dames, et il même commença à danser...

Quand les hommes sauvages entrèrent en la salle... le duc d'Orléans fut trop en volonté de savoir qui ils étaient... Il approcha la torche si près que la chaleur du feu entra au lin... La flamme du feu échauffa la poix à quoi le lin était attaché à la toile. Les chemises linées et poyées étaient sèches et deliées et joignant à la chair, et se prinrent au feu à ardoir ; et ceux qui vêtues les avaient et qui l'angoisse sentaient commençaient à crier moult amèrement et horriblement...

(*Chroniques*, de FROISSART.)

N.B. — Le roi Charles VI, séparé des autres hommes sauvages, fut sauvé de justesse mais quatre des chevaliers, dont Yvain de Foix, périrent brûlés.

Ch. 13. — ORIGINES ET DÉBUTS DU THÉATRE

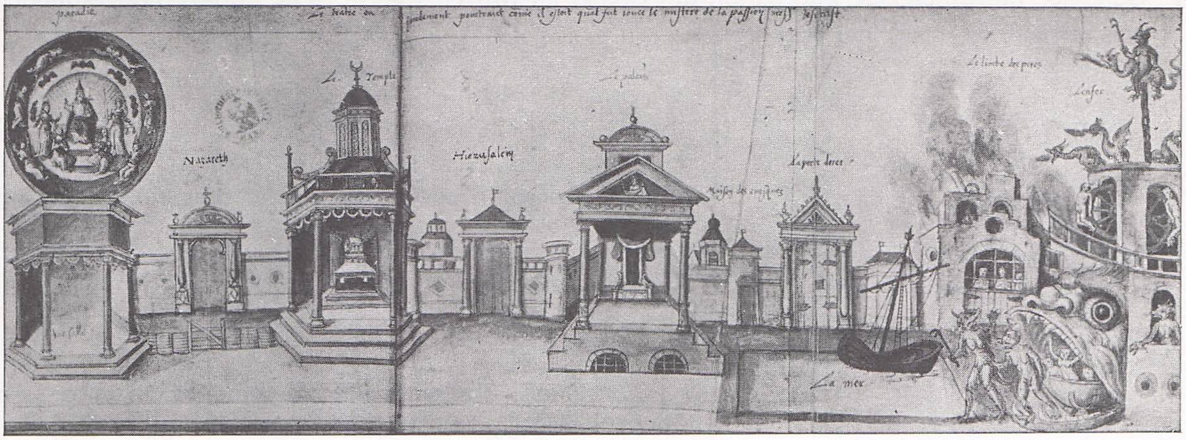


Schéma simplifié d'un décor pour le *Mystère de la Passion* donné à Valenciennes en 1547 (gravure 43, S.V. de 4e).

ÉCOUTONS

Dans le *Moniteur musical :* un extrait du jeu de Robin et Marion : nº 94 (leçon 14, plage 1), la prose de l'âne : nº 54 (l. 9, pl. 5).

En classe : ....

....

....

....

....

....

....

....

OBSERVONS ET LISONS (voir lectures à la fin du chapitre).

D'après le dessin ci-dessus : — *La présence, sur scène, de tous les décors nécessaires à la représentation. — Leur disposition en ligne et sur un même niveau. — La schématisation de la mer, avec un bateau. — Celle de l'enfer avec la gueule de monstre qui crache des flammes et, à l'opposé, celle du Paradis, avec (dans le médaillon) la représentation du Seigneur.*

Au cours des lectures : — *L'importance de la mise en scène dans les lectures 1 et 2. — L'emploi du latin (lecture 1) destiné aux clercs qui organisaient la représentation. — Le grand nombre de personnages qui participaient aux mystères (lecture 2). — Les instruments qui s'y trouvaient employés (lecture 3). — L'usage déjà développé des machineries et truquages (lecture 4).*

A l'audition du jeu de Robin et Marion (*fragments chantés*) *: — La brièveté des exemples musicaux. — Le caractère dialogué de certains (Robin et Marion). — Le rythme identique de tous les extraits (à rapprocher de celui des estampies et des œuvres de* PEROTIN *entendues). — L'absence d'accompagnement instrumental, sauf à la fin (danse avec flûte et tambourin).*

RÉFLÉCHISSONS ET RÉPONDONS

1° Qu'est-ce qui différencie l'utilisation des décors au Moyen Age de celle de nos théâtres modernes ?

2° Existe-t-il encore du théâtre religieux de nos jours ?

3° Quelle différence y a-t-il actuellement entre la musique de scène qui accompagne le théâtre parlé et un opéra ?

28. — *Chanson de Marion.*

4° La musique des mystères s'apparentait-elle à la musique de scène ou à l'opéra ?

5° A quel genre de théâtre musical moderne peut faire penser le jeu de Robin et Marion ?

6° A propos de quels genres de musique avons-nous déjà rencontré son auteur, Adam de LA HALLE ?

RETENONS

● **Théâtre parlé et théâtre chanté ont la même origine** et sont confondus pendant tout le début du Moyen Age. D'autre part, le **théâtre est d'abord religieux** et ce n'est qu'au XIIIe siècle que se constituera le théâtre profane, le seul subsistant pratiquement de nos jours.

I. — LE THÉATRE RELIGIEUX

● **Dès le Xe siècle** des moines (à Saint-Benoît-sur-Loire) établissent une **mise en scène** sommaire des **offices de Pâques et Noël** avec **dialogues** et, comme musique, **le chant grégorien.** Ces représentations liées à l'office liturgique prennent le nom de **drame liturgique.**

● **Aux XIIe et XIIIe siècles** sous le nom de **drame semi-liturgique** se développent des représentations toujours religieuses mais **étrangères à la liturgie** et sur des sujets empruntés à l'écriture sainte ou inventés. La mise en scène (quelquefois hors de l'église) s'y développe, ainsi que les **divertissements,** les dialogues et l'**emploi du français** (au lieu du latin).

Ex : Drame des Prophètes créé à Saint-Martial de Limoges. Jeu de Daniel (composé vers 1140 par des étudiants de Beauvais et différent du précédent).

La musique y reste liturgique : **chant grégorien, organum.**

● **A la fin du XIIIe et au XIVe siècles** apparaissent les **miracles** (ex. : miracle de Théophile de Rutebœuf), représentés **hors de l'église, en français,** sur des sujets empruntés aux **vies de saints.** Ils contiennent **de moins en moins de musique** et tendent à devenir du théâtre parlé.

● **Le XVe siècle** est le siècle des grands **mystères,** représentations très développées et durant parfois plusieurs jours. Les **acteurs** y sont **nombreux** et les **décors très importants** (mansions).

La musique y joue un rôle **analogue à la musique de scène** de notre théatre et consiste en **chansons populaires, chants de trouvères, polyphonie, chant grégorien** (Te Deum) **et musique instrumentale.** Les instruments employés y sont parfois nombreux et servent même à des bruitages. (Voir lectures ci-après.)

34. — *Charivari du Roman de Fauvel.*

II. — LE THÉATRE PROFANE

● Il nait du précédent **au XIIIe siècle** et se développe parallèlement sous forme de **jeux** (issus des pastourelles des troubadours et trouvères), courtes pièces **dialoguées à deux ou trois personnages,** contenant des **refrains chantés** empruntés à des chansons en vogue ou composés par des trouvères.

Le plus célèbre est le **jeu de Robin et Marion** d'Adam de la Halle (voir S.V. n° 94).

● **Au XVe siècle,** s'étend la vogue des **farces, soties** et **moralités** qui ne contiennent **pas toujours de la musique.**

(Ex. de la farce de maître Pathelin).

Lorsque celle-ci était présente, elle consistait en **chansons populaires, danses** ou **divertissements instrumentaux.**

32. — *Musiciens et acteurs byzantins.*

● Sans être véritablement du théâtre, certains romans contenaient des divertissements chantés intercalés dans le texte :

Ex. : **Roman de Fauvel** qui renferme des chansons, de la polyphonie (motets) et un charivari célèbre (voir gravure ci-contre et S.V. n° 57).

Citons également les divertissements qui se déroulaient en dehors de la liturgie, dans les maîtrises :

Ex. : **Prose de l'âne** (voir S.V. nº 54).

● **Au XVIe siècle** les jeux et les pastourelles se développent et, mêlés aux divertissements dansés de la cour, donneront le **Ballet de cour qui sera à l'origine de l'Opéra français au siècle suivant.**

Ex. : **Ballet comique de la reine** représenté en 1581 (voir S.V. cl. de 4e nº 28 et gravure 4e nº 38).

QUELQUES LECTURES SUR LE THÉATRE RELIGIEUX

1º INDICATIONS DE MISE EN SCÈNE PLACÉES AU DÉBUT DU JEU D'ADAM (drame semi-liturgique, XIIe siècle) (texte indiqué en latin, traduction d'Albert FAUPHILET).

« Que le Paradis soit établi en un lieu un peu surélevé. Que soient placées autour des courtines et des tentures de soie, de hauteur telle que les personnages qui seront dans le Paradis soient visibles du haut du corps jusqu'aux épaules. Que soient plantés des fleurs odorantes et des feuillages ; qu'il y ait divers arbres et que des fruits en pendent, afin que le lieu soit fort agréable à voir.

Qu'alors entre le Sauveur (Figura), vêtu d'une dalmatique, et que devant lui se placent Adam et Eve ; qu'Adam soit vêtu d'une tunique rouge, Eve d'un vêtement féminin blanc, et d'un peplum blanc. Et qu'ils se tiennent tous deux debout devant Figura, Adam pourtant plus près, le visage calme. Eve l'air un peu plus humble.

Et qu'Adam ait bien appris quand il doit répondre, pour n'être ni trop rapide ni trop lent à répondre. Et que non lui seulement, mais tous les personnages soient instruits à parler posément, à faire le geste qui convient à la chose dont ils parlent, à n'ajouter ni ne retrancher une syllabe dans les vers, et à dire dans l'ordre ce qui doit être dit. Que quiconque nommera le Paradis le regarde et le montre de la main. »

2º REPRÉSENTATION D'UN MYSTÈRE A ROUEN EN 1474

Une représentation fut donnée à Rouen, en 1474, au temps de Noël, dans le cadre du Palais de Justice (ancien Parlement de Normandie). Il y avait quatre « établies » ou estrades sur lesquelles évoluaient les acteurs : Rome, Bethléem, Jérusalem et Nazareth, elles-mêmes subdivisées, de sorte que c'est au total vingt-deux scènes différentes qui se trouvaient construites, formant un théâtre d'au moins 60 mètres de long. On avait orienté le Paradis vers l'Orient, à une certaine hauteur au-dessus des établies ordinaires, de façon que les anges en descendaient réellement lorsqu'ils venaient sur terre.

Les acteurs étaient soixante dix-huit, recrutés parmi la population. L'auteur, dont nous ignorons le nom, mais dont l'œuvre nous est restée, était sans doute un ecclésiastique féru d'écriture sainte et de théologie.

(D'après la rubrique d'un journal local).

3º L'EMPLOI DES INSTRUMENTS DANS LES MYSTÈRES

Dans la « Vie de Saint Didier » écrite par Guillaume FLAMANG, *il est fait état d'un orchestre comprenant : luths, vièles à roue, clairons, trompettes, flûtes, tambours, sonnettes, orgue, cors et chalumeaux.*

Tandis que dans le « Mystère du vieil testament » on retrouve le passage suivant :

« Querrez instruments musicaux
Harmonieux et des plus beaux
Harpes, luths, orgues, cymbales,
Symphonies (vièles à roue), tubes (trompettes), tympanes (tambours) »

Pour l'usage des instruments à des fins de bruitage : dans la « Résurrection » de Jean MICHEL, *« Il se fait un tonnerre d'orgue au cénacle par gros tuyaux bien accordés ensemble ».*

(Citations extraites de « *L'histoire musicale du Moyen Age* », de Jacques CHAILLEY).

4° LA REPRÉSENTATION DES MYSTÈRES

La veille du spectacle, et après que celui-ci a été annoncé par voie d'affiche et à son de trompe, a lieu une « montre générale de tous les acteurs » qui défilent en grand costume à travers les rues de la ville, traînant parfois sur des chariots certains des décors où se déroulera l'action. La représentation elle-même dure généralement plusieurs jours... Des « hors d'œuvre » destinés à ranimer l'attention du public sont introduits dans l'action principale, à laquelle ils sont artificiellement rattachés, comme les scènes de ballet dans l'opéra moderne ; ce sont des entrées solennelles, des défilés faisant apparaître des animaux exotiques... des intermèdes comiques, batailles rangées ou assauts de villes à grand renfort de feu et parfois d'artillerie, même lorsqu'il s'agit de la prise de Jérusalem par les romains... Enfin, l'ensemble du spectacle est presque toujours farci, c'est-à-dire qu'il intercale entre les œuvres sérieuses — moralités ou mystères — des farces, sotties ou sermons joyeux...

La durée du spectacle exige la division en « journées », chacune d'elles comportant une représentation le matin et une autre l'après-midi...

Le décor est simultané et comporte plusieurs « lieux » ou « mansions » où se localisent les principales scènes de l'action ; entre le Paradis et l'Enfer, qui occupent dans les mystères les extrémités opposées de la scène, les mansions représentent Nazareth, Jérusalem, le mont Thabor, etc. Leur nombre est toutefois inférieur à celui des localisations successives de l'action ; aussi, le même décor est-il utilisé pour représenter des lieux différents, des écriteaux permettant au spectateur de s'y retrouver.

Un effort considérable de mise en scène est fait pour animer le décor rudimentaire et pour faire impression sur les spectateurs. La machinerie permet de réaliser des « changements à vue » : transfiguration, ascension, apparitions, des vastes bassins sont utilisés pour figurer la mer ou la montée du déluge, des feux d'artifice éclairent la gueule rougeoyante de l'enfer d'où sortent des vapeurs de soufre...

Et lorsque le spectateur a frémi au spectacle des tortures et des martyres ou tremblé devant les tourments de l'enfer le spectacle prend fin sur un entremets plaisant qui détend les esprits. La foule se disperse alors en commentant le spectacle, en raillant les acteurs redescendus de la scène à la vie réelle...

Extrait de M. DEFOURNEAUX :
« La vie quotidienne au temps de Jeanne d'Arc »
(Librairie HACHETTE, éditeur.)

Ch. 14. — L'AGE D'OR DE LA POLYPHONIE

Renaissance. XVIe siècle

ÉCOUTONS

En classe : ....

....

....

....

....

....

....

....

....

....

....

....

....

....

....

....

....

....

....

....

....

N.B. — L'iconographie relative au XVIe siècle se trouve dans le Solfège Vocal de la classe de 4e, ainsi que les illustrations musicales. Tous ces exemples seront utilisés dans un chapitre qui figurera au début du cahier d'histoire de 4e et constituera à la fois une révision du présent programme et une introduction à la période classique.

Cependant, nous n'avons pas cru devoir, en raison de la continuité entre les XVe et XVIe siècles dissocier la Renaissance du reste du Moyen Age.

Ce chapitre adopte une présentation plus compacte en raison de l'absence de documents iconographiques et de l'abondance de matière, mais le temps dont disposera le professeur en fin d'année commandera sa division en plusieurs leçons. L'audition pourra alors constituer le point de départ concret de celles-ci.

OBSERVONS

A la suite des auditions : *La nature des voix qui interprètent la polyphonie. — Leur nombre le plus fréquemment employé. — L'absence d'instruments pour soutenir le chant, comme au* XIIIe *siècle. — L'enchevêtrement des différentes voix. — Leur départ le plus souvent étagé, surtout dans la musique religieuse (également au début de « la bataille de Marignan » de* JANEQUIN*). — La répétition des mêmes paroles aux diverses voix, avec des décalages. — La superposition de paroles différentes, d'où les difficultés de compréhension. — Le caractère lent et solennel de la polyphonie religieuse, faite pour sonner sous les voûtes des églises. — Inversement, le côté léger, vif et primesautier des chansons francaises et du madrigal. — Les fréquents changements de nuances et de mouvements dans ceux-ci. — Leur aspect descriptif, notamment dans les grandes fresques de* JANEQUIN. *— Le caractère très différent des psaumes huguenots, leur simplicité et l'absence d'enchevêtrement des voix, la netteté plus grande des paroles. — Le peu de différence qui existe entre les polyphonies religieuses flamandes, italiennes ou espagnoles.*

Observons également : *Dans le S.V. classe de* 4e *: les n*^{os} 14, 16, 17, 18, 35 *et les gravures* 1, 19 *et* 20. — *Dans le S. p. l. T. : les n*^{os} 1 *à* 11.

RÉFLÉCHISSONS ET RÉPONDONS

1° Combien la polyphonie a-t-elle mis de siècles pour arriver à son point de perfection? ....

....

....

Combien de siècles se sont déroulés entre sa fin et notre époque? ....

....

....

2° Pour quelle formation vocale (voir ch. 4) est écrite la polyphonie au XVIe siècle? ....

....

....

3° L'usage des instruments y est-il aussi fréquent qu'au XIIIe siècle? ....

....

....

4° Pourquoi la compréhension des paroles est-elle presque toujours difficile? ....

....

....

....

5° Comment entrent les voix dans une messe ou un motet? ....

....

....

....

6° En est-il de même dans un psaume protestant? ....

....

....

....

7° A quelles formes du début de la polyphonie (voir ch. 8) nous ramenait celui-ci, avec ses voix possédant toutes le même rythme et marchant note contre note? ....

....

....

8° A quelle forme de musique instrumentale, descriptive elle aussi, peuvent faire penser des œuvres telles que « la bataille de Marignan » ou « le chant des oiseaux »? ....

....

....

....

9° Comment est-on passé de la polyphonie vocale à la chanson à une seule voix accompagnée par un instrument, telle que nous la connaissons de nos jours? ....

....

....

....

....

RETENONS

La polyphonie arrive au **XVIe siècle à son apogée** et les œuvres atteignent un point de perfection resté inégalé dans le domaine purement vocal. La **Renaissance** est une des périodes de l'histoire de la musique **les plus riches en compositeurs de valeur.**

I. L'ÉCOLE FLAMANDE.

● **Au début du siècle** elle continue la **tradition du XVe siècle** (voir ch. 8) et JOSQUIN DES PRÉS assure la transition entre les deux époques avec ses messes, motets et chansons profanes.

● La plupart des autres flamands du début du siècle seront **ses élèves :** Pierre de la RUE, LOYSET-COMPÈRE, FÉVIN, BRUMEL...

Parmi ceux-ci, certains feront **carrière à l'étranger,** y implantant la tradition polyphonique flamande :

Principalement en **Italie** (Venise) : MOUTON, WILLAERT, DE RORE, DE MONTE (dont les noms flamands ont été italianisés), en **Espagne** : GOMBERT, en **Allemagne :** ISAAC.

● **Au milieu du siècle,** ROLAND DE LASSUS, musicien de carrière internationale, réalisera dans ses œuvres très nombreuses (plus de 2 000) une synthèse de la tradition flamande et du style français de la chanson. Il écrira **dans tous les genres pratiqués à l'époque,** y compris le madrigal italien (voir plus loin).

II. L'ÉCOLE FRANÇAISE.

● Etablie, avec la cour de François Ier et Henri II sur les **bords de la Loire,** elle s'illustre **essentiellement dans la chanson polyphonique.**

JANEQUIN en est le principal représentant, avec ses nombreuses chansons (ce moys de mai) et ses grandes **fresques descriptives** (La bataille de Marignan, le chant des oiseaux, la chasse).

Parmi les nombreux autres maîtres de la chanson à cette époque, citons : SERMISY et PASSEREAU.

● Dans la **seconde partie du siècle,** COSTELEY (Mignonne allons voir si la rose... sur le poème de RONSARD) et CLAUDE LE JEUNE continueront en **Ile-de-France** la tradition de JANEQUIN.

● Mais Claude le JEUNE sera également associé, avec MAUDUIT, à la tentative de BAÏF (poète de la Pléiade) pour recréer le rythme de la poésie et de la musique grecques antiques, d'où leurs **chansons et psaumes mesurés à l'antique.**

● L'avènement de **la Réforme** et la nécessité pour Luther et Calvin de constituer un répertoire musical liturgique sans latin pour la nouvelle religion amèneront le même Claude le JEUNE et GOUDIMEL à composer des **psaumes protestants** plus simples que la polyphonie religieuse de l'époque.

III. A L'ÉTRANGER :

● **En Italie,** PALESTRINA musicien officiel des papes, apparaît comme le grand maître de la **Messe** (messe du pape Marcel) et du **motet,** tandis que se développe une forme nouvelle de polyphonie profane : **le madrigal,** proche de la chanson française au départ mais qui finira par n'être plus écrit que **pour une voix avec accompagnement de luth** (à la fin du siècle).

Beaucoup des flamands précités écrivirent des madrigaux, auxquels il faut ajouter les italiens MARENZIO, VECCHI et, à la fin du siècle MONTEVERDI.

A **Venise,** l'influence flamande se fera sentir sur les œuvres décoratives **polyphoniques ou instrumentales** (cuivres) d'ANDRÉA et Giovanni GABRIELI.

● **En Espagne,** VICTORIA apparaîtra comme le grand rival de PALESTRINA dans ses œuvres **exclusivement religieuses : messes, motets** (Ave Maria), mais la polyphonie y aura d'autres représentants : MORALES, GUERRERO.

● **En Allemagne,** le flamand d'origine ISAAC est suivi dans le domaine religieux par AICHINGER et Jacobus GALLUS tandis que Luther, lui-même musicien, s'adresse à des protestants (WALTER, HASSLER) pour la composition de **chorals et psaumes.**

● **En Angleterre,** la polyphonie, déjà illustrée au début du xve par DUNSTABLE, connaîtra à la **fin du XVIe siècle** une période particulièrement riche représentée entre autres par BYRD, GIBBONS, TALLIS, MORLEY qui illustreront aussi bien l'art du motet religieux que celui du madrigal descriptif et la musique instrumentale pour virginal (voir ch. 12).

3e PARTIE

NOTRE CAHIER DE MUSIQUE
ET
D'ACTIVITÉS PERSONNELLES

TABLE DES MATIÈRES

Pages

1re PARTIE : RÉVISION ET COMPLÉMENTS DU PROGRAMME DE 6e SUR LES INSTRUMENTS

Ch. 1. — L'orchestre symphonique ; groupe des cordes 5
Ch. 2. — L'orchestre symphonique : vents et percussions, harmonies et fanfares 6
Ch. 3. — Les petits groupements d'instruments 8
Ch. 4. — Les groupements vocaux (chorales ou chœurs) 10

2e PARTIE : LA MUSIQUE AU MOYEN AGE ET A LA RENAISSANCE

Ch. 5. — Le chant grégorien 13
Ch. 6. — La chanson savante ; troubadours et trouvères 15
Ch. 7. — Origines de la chanson populaire 19
Ch. 8. — Origines et débuts de la polyphonie (jusqu'au XVe siècle) 21
Ch. 9. — Évolution de la notation musicale 25
Ch. 10. — Les instruments au Moyen Age et à la Renaissance 29
Ch. 11. — La musique instrumentale : circonstances de son utilisation dans la vie sociale et religieuse 40
Ch. 12. — La musique instrumentale : les danses 46
Ch. 13. — Origines et débuts du théâtre 49
Ch. 14. — L'âge d'or de la polyphonie : Renaissance 54

TABLEAU CHRONOLOGIQUE DE 800 A 1600 .... 38 et 39

3e PARTIE

Nos chants étudiés en classe, etc. 60
Nos activités personnelles 68

FICHES DOCUMENTAIRES

— 6 FICHES ENCARTÉES A LA FIN DU CAHIER.

IMPRIMERIE MARCHAND, PARIS - Dépôt légal éditeur n° 1188 - Dépôt légal : 2e trimestre 1976

ÉTABLISSEMENT : ....

Nº ....

NOM : ....

CLASSE : ....

Titre de l'œuvre : ....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : ....

Nom du compositeur : ....

LE COMPOSITEUR

Sa nationalité : ....

Ses dates (avec siècle) : ....

Quelques aspects de sa vie : ....

Ses principales œuvres: ....

L'ŒUVRE ENTENDUE

LA LEÇON A LAQUELLE ELLE SE RAPPORTE

Son titre et sa page :

Autres œuvres entendues :

Quelques remarques :

APPRÉCIATIONS PERSONNELLES

ÉTABLISSEMENT : ....

....

N° ....

NOM : ....

CLASSE : ....

Titre de l'œuvre : ....

....

....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : ....

....

Nom du compositeur : ....

LE COMPOSITEUR

Sa nationalité : ....

Ses dates (avec siècle) : ....

Quelques aspects de sa vie : ....

....

....

....

....

....

....

Ses principales œuvres: ....

....

....

....

....

....

....

L'ŒUVRE ENTENDUE

LA LEÇON A LAQUELLE ELLE SE RAPPORTE

Son titre et sa page :

Autres œuvres entendues :

Quelques remarques :

APPRÉCIATIONS PERSONNELLES

ÉTABLISSEMENT : ....

....

N° ....

NOM : ....

CLASSE : ....

Titre de l'œuvre : ....

....

....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : ....

....

Nom du compositeur : ....

LE COMPOSITEUR

Sa nationalité : ....

Ses dates (avec siècle) : ....

Quelques aspects de sa vie : ....

....

....

....

....

....

....

Ses principales œuvres: ....

....

....

....

....

....

....

L'ŒUVRE ENTENDUE

LA LEÇON A LAQUELLE ELLE SE RAPPORTE

Son titre et sa page :

Autres œuvres entendues :

Quelques remarques :

APPRÉCIATIONS PERSONNELLES

ÉTABLISSEMENT :

Nº

NOM :

CLASSE :

Titre de l'œuvre :

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) :

Nom du compositeur :

LE COMPOSITEUR

Sa nationalité :

Ses dates (avec siècle) :

Quelques aspects de sa vie :

Ses principales œuvres:

L'ŒUVRE ENTENDUE

LA LEÇON A LAQUELLE ELLE SE RAPPORTE

Son titre et sa page : ....

Autres œuvres entendues : ....

Quelques remarques : ....

APPRÉCIATIONS PERSONNELLES

ÉTABLISSEMENT : ....

....

N° ....

NOM : ....

CLASSE : ....

Titre de l'œuvre : ....

....

....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : ....

....

Nom du compositeur : ....

LE COMPOSITEUR

Sa nationalité : ....

Ses dates (avec siècle) : ....

Quelques aspects de sa vie : ....

....

....

....

....

....

....

Ses principales œuvres: ....

....

....

....

....

....

....

L'ŒUVRE ENTENDUE

LA LEÇON A LAQUELLE ELLE SE RAPPORTE

Son titre et sa page :

Autres œuvres entendues :

Quelques remarques :

APPRÉCIATIONS PERSONNELLES

ÉTABLISSEMENT : ....

....

N° ....

NOM : ....

CLASSE : ....

Titre de l'œuvre : ....

....

....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : ....

....

Nom du compositeur : ....

LE COMPOSITEUR

Sa nationalité : ....

Ses dates (avec siècle) : ....

Quelques aspects de sa vie : ....

....

....

....

....

....

....

Ses principales œuvres: ....

....

....

....

....

....

....

L'ŒUVRE ENTENDUE

LA LEÇON A LAQUELLE ELLE SE RAPPORTE

Son titre et sa page :

Autres œuvres entendues :

Quelques remarques :

APPRÉCIATIONS PERSONNELLES

Couverture : Miniature tirée du « Livre des propriétés des choses » de Barthélemy de Glanville (XVe siècle). *Bibl. Nat.*

(Cl. Giraudon.)